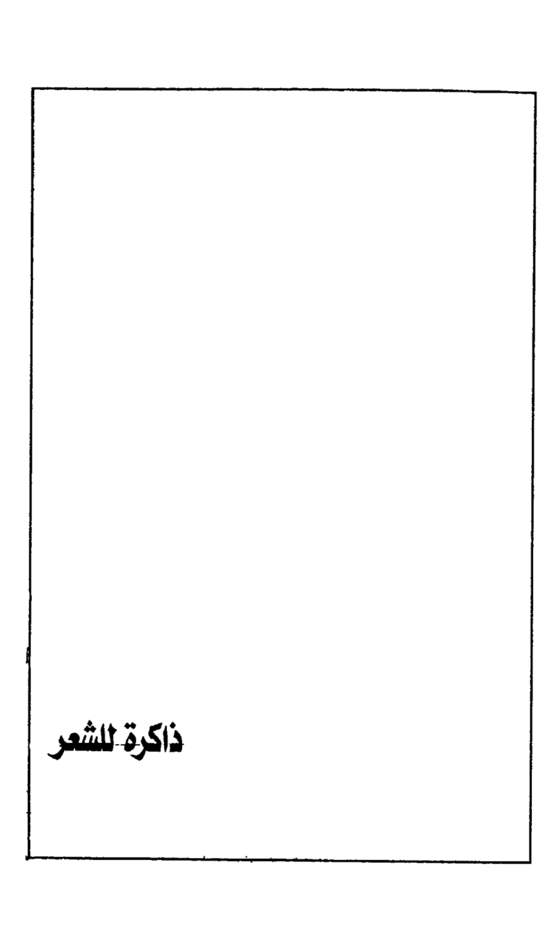
د. جابر عصفور



الأعمال الفكرية

ذاكرة للشعر



ذاكرة للشعر

لوحة الغلاف للفنان: مكرم حنين

- من مواليد ٢٠ نوفمبر ١٩٣٩ - منفلوط - أسيوط.
- حاصل على بكالوريوس التصوير ودبلوم الدراسات العليا فى التصوير ١٩٧٥ بامتياز - فنون جميلة القاهرة.
- مؤسس ورئيس القسم الفنى ١٩٧٥.
- رئيس صفحة الإبداع التشكيلى ١٩٩٦.
- له باب أسبوعى ثابت من الإبداع التشكيلى فى ملحق الجمعة لتحليل الأعمال الفنية والمصرية والعالمية.. ثمان سنوات متتالية بدأت سنة ١٩٨٨.
- ساهم بريشته فى رسم الأعمال الأدبية والفكرية لكبار الأدباء والكتّاب والمفكرين والشعراء.
- أشرف على إصدار كتاب مقتنيات الأهرام الفنية ١٩٩٣ وأهديت النسخة الأولى للرئيس حسنى مبارك.
- أصدرت له مجلة شل عددا خاصا ٢٠٠ صفحة بعنوان (رواد الفن التشكيلى فى مصر) عام ١٩٩٦ عن ١٥ فنانا مصريا وساهم فى إنشاء مساحة على الإنترنت للفن المصرى لأول مرة.

صبرى عبدالواحد

ذاكرة للشعر

د. جابر عصفور



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الفكرية)

ذاكرة للشعر

د. جابر عصفور

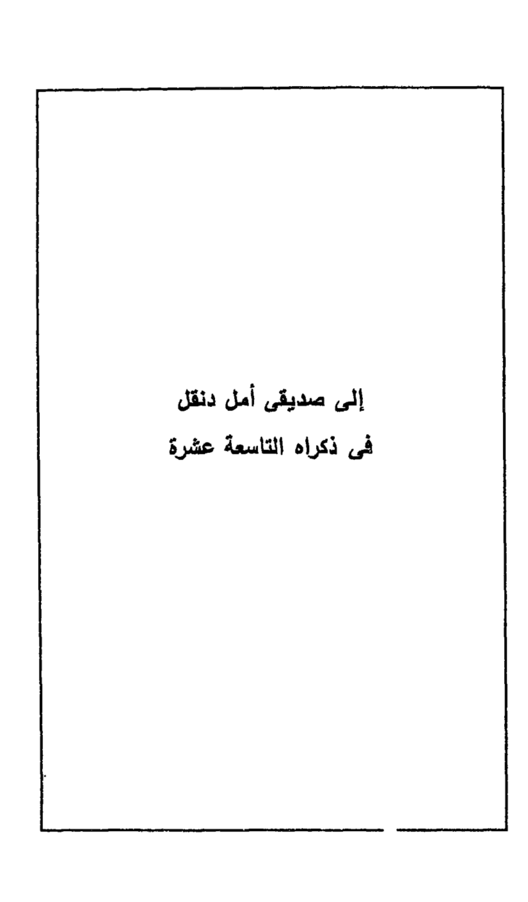
الغلاف
والإشراف الفنى:
الفنان : محمود الهندى
الفنان : صبرى عبدالواحد
المشرف العام :
د. سمير سرحان

الجهات المشاركة :
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة الإدارة المحلية
وزارة الشباب
التنفيذ : هيئة الكتاب

علي سـبيل التقـديم :

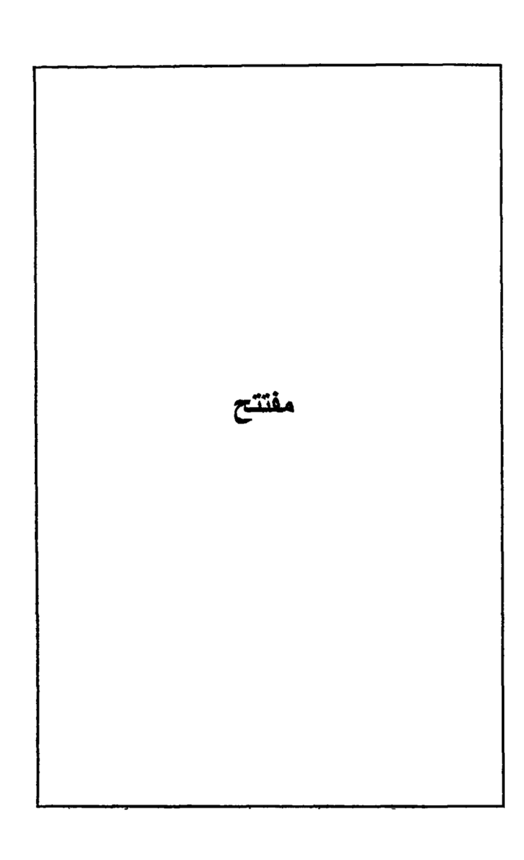
نعم استطاعت مكتبة الأسرة باصدراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغا كان رهيبًا فى المكتبة العربية وأن تزيد رقعة القراءة والقراء بل حظيت بالتفاف وتلهف جماهيرى على إصدارتها غير مسبوق على مستوى النشر فى العالم العربى أجمع بل أعادت إلى الشارع الثقافى أسماء رواد فى مجالات الإبداع والمعرفة كادت أن تنسى وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التنوير وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص ها هى تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالى فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعى بعد أن حققت فى العامين الماضيين إقبالاً جماهيرياً رائعًا على الموسوعات التى أصدرتها. وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكاناً هذا العام فى «مكتبة الأسرة» .. سوف يذكر شباب هذا الجيل هذا الفضل لصاحبته وراعيته السيدة العظيمة/ **سوزان مبارك..**

د. سمير سرحان



إلى صديقى أمل دنقل

فى ذكراه التاسعة عشرة



مفتتح

تحدث النقَّاد العرب القدماء عن الشعر بوصفه ديوان العرب، يقصدون بذلك إلى أن الشعر ذاكرة الأمة الحافظة لتاريخها، الواعية لأحداث حاضرها، اليقظة إلى المتغيرات التى تصوغ أفقا واعدا لمستقبلها. ولم تكن هذه الدلالة بعيدة عن أذهان أولئك النقاد القدماء الذين ردّوا بعض قيمة الشعر إلى قدرته على تصوير الجوانب المادية والمعنوية من حياة العرب. وكان تصوير الجوانب المادية قرين ما قاله ابن طباطبا العلوى - أحد نقَّاد القرن الرابع للهجرة، فى كتابه «عيار الشعر» - من «أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرَّت به تجاربها، وهم أهل وَبَرٍ صحونهم البوادى وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها، وفى كل واحدة منهما فى فصول الزمان على اختلافها... فتضمَّنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسّها».

أما تصوير الحياة المعنوية فكان يعنى أن الشعر العربى يختزن القيم المختلفة فى حياة العرب ويجسّدها على امتداد العصور، ويقوم بتصويرها رغم اختلاف شروط الزمان والمكان،

فهو حافظة القيم التى ينطوى عليها الوعى الجمعى والفردى، وهو الذاكرة التى تعكس ما فى الطبائع والنفوس العربية «من محمود الأخلاق ومذمومها، فى رخائها وشدّتها، ورضاها وغضبها، وفرحها وغمّها، وأمنها وخوفها، وصحتها وسقمها». باختصار، الشعر هو الذاكرة التى تحفظ الحياة العربية فى تجلياتها اللانهائية «فى خَلْقها وخُلقها من حال الطفولة إلى حال الهرم، ومن حال الحياة إلى حال الموت».

وغير بعيد عن معنى الحفظ الذى ينطوى عليه «ديوان العرب» المعنى الذى يصل ما تحويه الذاكرة بالإطار المرجعى الذى يتحدد بما تنتخبه الذاكرة نفسها، وتنطوى عليه بوصفه مخزونها السابق الذى تستعيده على سبيل التذكر أو التأسِّى، والذى تستعيده الأجيال اللاحقة بوصفه إطارها المرجعى الذى تستند إليه فى أمور حياتها المادية والمعنوية، وتقيس عليه كل ما يتدرج على سلم قيمها بالسلب أو الإيجاب. هكذا، تتجاوب دلالات المثل العليا مع محفوظات الذاكرة فى معنى «الديوان» الذى ينطوى، بدوره، على معنى القيمة الذى لا يفارقه، خصوصا لدى قوم لم يكن لهم علم أصح من الشعر، فجعلوه فصل الخطاب، وحفظوه بوصفه تجسيدا للمقاييس المستعادة التى كان لابد من قياس الحياة عليها بواسطة الذاكرة الاسترجاعية.

وإذا استبعدنا دلالة الاتِّباع التى يتضمنها البعد الدلالى

الأخير لاسترجاع الذاكرة الجمعية محتويات «ديوان العرب» الذى تحتويه، أو يحتويها بلا فارق، فإن الدلالة المتكررة، بعيدا عن إلزام اللاحق بخطى السابق، تظل قرينة العلاقة التى تصل الشعر بالذاكرة، أو تعطفه عليها عطف المتضايفات التى تتجانس فى العمل إلى الدرجة التى تدنى بالأطراف المتضايفة إلى حال من الاتحاد. ولذلك كان الشعر العربى ذاكرة العرب، وكانت الذاكرة عدة الشاعر فى إبداعه، وعلامة على تميّزه بالقدر الذى جعل من كل قصيدة مبتدعة شاهدا على المبدأ الذى يقول: إن التذكر للنفوس غرام.

هذه الدلالات العربية الخالصة لا تتناقض فى جانبها الإيجابى مع غيرها من الدلالات التى اقترنت بفهم الشعر عند الأمم الأخرى، خصوصا تلك التى ربطت الشعر بالذاكرة، وفهمته على أنه التصوير الذى يقتفى اللحظات الطائرة والانفعالات المتغيرة فيتولى تثبيتها وتجسيدها بلغته المجازية التى تصل ما بين الخاص والعام، وتنفذ من النسبى إلى الكلى، وتبين عن المعنى الإنسانى فى الظاهرة الفردية التى لا تفارق شروطها النوعية. ولذلك قال شاعر الرومانسية الإنجليزية وليام وردزورث William Wordsworth (١٧٧٠-١٨٥٠) إن الشعر «عاطفة يتذكرها المرء فى هدوء». وكان يقصد بذلك إلى أن الشعر ليس هو الحياة على نحو ما نعيشها أو نعاينها، وإنما الحياة كما

نشعر بها خلال لحظات التأمل، أو الاسترجاع، وقد أعدنا خلقها تحت تأثير قوة ذات فاعلية جديدة تتمثل فى عملية التذكر التى هى عملية تأليف وإنشاء وبعث للحياة فيما كان يفتقر إلى الحياة. ولا يختلف بيرسى شيللى Percy Byshe Shelley (١٧٩٢-١٨٢٢) عن رفيقه وردزورث فى هذا الجانب، فالشعر سِجِل أحسن اللحظات وأسعدها لدى أسعد العقول وأحسنها فيما يراه، فهو ذاكرة تحفظ العواطف والمشاعر والانفعالات، وتستبقى الرؤى الزائلة التى تتلبس فترات المحاق فى الحياة، وتطلقها إلى الناس بعد إعادة صياغتها، فتنضو بها قناع الألفة عن العالم، وتكشف الأستار عن العلاقات التى لا ننتبه إليها عادة، وتبرز الإرهاصات الدالة التى تغدو بها القصائد مرايا الزمن الآتى بالوعد.

وليس من الضرورى أن نسرف فى التفاؤل الرومانتيكى الذى انطوى عليه شيللى فنقصر الشعر على تسجيل أحسن اللحظات وأسعدها لدى أسعد العقول وأحسنها، فمن المؤكد أن الشعر لا يتردد فى تسجيل كل أنواع اللحظات الإنسانية بحلوها ومرها، خيرها وشرها، جمالها وقبحها، ولا يعرف التمييز بين لحظات سامية ولحظات متدنية، فكل ما فى العالم المادى والمعنوى موضوع للشعر ومادة خام لتجاربه، تلك التجارب التى تستطيع بخصائصها أن تحيل القبح إلى جمال، أو تكتشف الجمال فى القبح، كما تكتشف المعنى فى اللامعنى، والجليل السامى فى

العادى المألوف. وقد علّمتنا تجارب الشعر المختلفة، على امتداد تاريخه وتباين مدارسه، أنه حتى القبح له شعريته الخاصة، وله قدرته على إثارة المشاعر الجمالية، خصوصا بعد أن تنظمه الذاكرة الشعرية فى علاقات شعرية جديدة تمنحه ما لم يكن له من المغزى والقيمة.

والذاكرة فى ذلك كله ليست مجرد وعاء للحفظ، أو سجل تصويرى يحفظ المواد دون أن يترك أثرا فيها، وإنما هى فعل تشكيلى، وقدرة خلاقة، وإنشاء متصل. لا تنجذب إلا إلى ما ترى فيه دلالة خاصة تلمحها، ولا تستبقى إلا ما ينطوى على معنى تدركه فى تداعياتها. ولا تتسم بالحياد إزاء ما تنطوى عليه، بل تعيد تكوينه بالحذف أو الإضافة، التكبير أو التصغير، التأكيد أو التهوين، وبالجملة إدخال كل معطى من معطياتها المخزونة فى شبكة جديدة من العلاقات التى تتجاوب فى توليد الدلالات الطازجة فى تنوعها الخلاّق. ولذلك كان الشاعر الإنجليزى الحديث ستيفن سبندر Stephen Spender (١٩٠٩-١٩٩٥) يؤكد أن الخيال نفسه عمل من أعمال الذاكرة، وأن قدرتنا على التخيل هى نفسها قدرتنا على تذكر ما مررنا به من قبل وتطبيقه على موقف مختلف، فالخيال هو الوجه الآخر من الذاكرة، خصوصا فى حفظ الصور وتنظيمها أو تركيبها وابتكارها.

ولكن ماذا عن ذاكرة النقاد؟! هل تختلف ذاكرة الناقد عن ذاكرة الشاعر؟! بالقطع هناك اختلاف نوعي أو كيفي، فالذاكرة النقدية تعمل على أساس مبادئ تصورية عقلانية، لا تتطابق ومبادئ الرؤية الشعرية التي تتحرك في دائرتها ذاكرة الشاعر، والخيال الحدسي في الذاكرة الشعرية غير الخيال التحليلي أو الاستنباطي في الذاكرة النقدية. واللغة الشعرية المجازية التي ترى الاستعارة هي السبيل لتحديد ما لا يقبل التحديد من دقائق المشاعر، وتجسيد ما يتأبَّى على التجسيد من الرؤى الفريدة، هي النقيض الظاهر للغة الوصفية التي يعتمد عليها الناقد، خصوصا في نزوعه العلمي الذي يرفض التسليم بوجود معطيات تحيط بها المعرفة ولا تؤدِّيها الصفة. وأضيف إلى ذلك حرصه على الموضوعية التي تفصله عن موضوعات نقده، حتى لو سلم في شئ من الاحتراز أن ذات الناقد هي بعض موضوع نقده. ولذلك لا يمكن إيقاع التطابق بين ذاكرة الشاعر وذاكرة الناقد، فالأولى مجالها الرؤيا والثانية مدارها التصور، والأولى يمتزج فيها الحدس بالشعور، بينما الثانية لا يفارق فيها التحليل منطق العقل الذي يضع كل شئ موضع المساءلة، غير مستثنٍ ذاته بوصفها مفعولا للفعل في عملية المساءلة نفسها.

ولكن يجمع بين ذاكرة الشاعر وذاكرة الناقد أوجه شبه لا سبيل إلى إنكارها رغم ذلك كله، فهناك الانفعال الذاتي المقترن

بالمثير الذى تنطلق منه الحركة الاستهلالية للذاكرة فى كل الأحوال، خصوصا قبل أن تسلم نفسها إلى تداعيات الرؤيا الشعرية فى حالة الشاعر، أو تحليلات العقل الواعى فى حالة الناقد. وهناك التحيزات الخاصة التى تصاحب الانفعالات الذاتية مصاحبة السبب والنتيجة، فتجعل من ذات الناقد بعض موضوعه حتى فى عمله التحليلى الاستنباطى، كما تجعل من ذات الشاعر عدسة رؤيته الخاصة فى منظوره الحدسى الذى تجسِّده المجازات. وما بين الانفعال الذاتى وتحيّزاته المصاحبة تقع دوافع اختيار الذاكرة النقدية لما تستعيده، كما تقع قدرتها التخيلية على الحذف أو الإضافة، التكبير أو التصغير، التأكيد أو التهوين.. إلى غير ذلك من الخصائص التى تظهر تأويليا فى عمليات التفسير التى تنطوى عليها استعادة الذاكرة النقدية.

هل يمكن القول، والأمر كذلك، إن حركة الذاكرة النقدية حركة منحازة سلفا بمعنى من المعانى؟ إن الأمر ممكن، فهذه الذاكرة لا تستبقى إلا ما سبق أن أثارها فى هذه اللحظة أو تلك من لحظات تاريخها المتعاقب، ولا تسترجع إلا ما يتجسَّد دالا فى وعيها نتيجة فعل الاستعادة، ولا تتوقف إلا على ما ترى فيه علامة مائزة - أو علامات دالة - فى مجال عملها. ولذلك فهى لا تتحرك من حاضرها إلى ماضيها إلا نتيجة ما ينجذب من مخزون هذا الماضى إلى مواقف الحاضر أو أحداثه، أو يستجيب

أكثر من غيره إلى متغيرات الحاضر الفكرية أو مستجداته النقدية. أقصد إلى تلك المتغيرات والمستجدات التي تؤدي دور المرايا الجديدة التي يستجلي فيها الماضي البعيد أو القريب صوره من منظور مغاير، وفي ضوء مختلف، فيكتسب من التفسيرات ما لم يكن له نتيجة تطورات التقنيات التأويلية أو محدثات الأدوات النقدية.

وانحياز الذاكرة النقدية وتر مشدود بين نقيضين من هذا المنظور. أول النقيضين قطب الذاتية الخالصة التي تغدو انطباعية مطلقة، تتحرك معها ذاكرة الناقد مستجيبة إلى كل هبّة ريح عاطفية طارئة أو عابرة، كأنها الريشة التي تتعاورها مهبات الانفعالات الشخصية المتقلّبة بتقلب أحوال المزاج الفردي الذي يمكن أن ينقلب من النقيض إلى النقيض دون مبرر عقلي. وثاني القطبين قطب الموضوعية الآلية التي تقترن بنزعة تجريبية (إمبريقية) بحتة، تزعم الحياد المطلق والتجرد الخالص، فتبدو كما لو كانت تعمل آليا بقوانين تداع شكلي، تفرضه أنواع التناسب الآلي أو المنطقي.

وقد انقضى عهد الذاتية الخالصة التي مضت مع الهشاشة العاطفية التي انحدرت إليها الرومانتيكية بعد أن فقدت قدرتها على التجدّد الحيوي، وانغلقت على نفسها في الأجواء التي وصفها علي محمود طه (١٩٠٢-١٩٤٩) بقوله :

وإنَّ أَشْهــى الأَغَانـى فى مَسَامِعِـنا   مَا سَالَ وهو حَزِينُ اللحنِ مُكْتئِبُ

وانتـهى كـذلك زمـن الموضـوعـيـة الآليـة التى تكشِّف زيف دعاواها عن الحياد الخالص والتخلص الكامل من أى أثر ذاتى. وأصبح ما يغلب على التيارات النقدية الواعدة فى زماننا النزعة الموضوعية النسبية التى لا تتجاهل العوامل الذاتية قط، ولا تنفيها تحت أية أوهام إمبريقية، وإنما تضعها فى موضعها الصحيح الذى لا يسمح لها بالتضخم أو القضاء على إمكانات الموضوعية، وذلك بجعلها مفعولا لفعل المساءلة، داخل سياق كل مقاربة موضوعية. وفى الوقت نفسه، وضع المقاربة الموضوعية موضع المساءلة بما يحرّرها من أسر القيود الإيديولوچية التى لا تكفّ عن تزييف الوعى فى كل ما يراه حقائق أو ظواهر موضوعية.

وأتصور أن هذه الموضوعية النسبية هى الدائرة التى ينبغى أن تتحرك فيها ذاكرة الناقد المعاصر فى مقاربته الشعر القديم أو الحديث، خصوصاً عندما تستعيد هذه الذاكرة العلامات الدالة التى تتكون منها المتغيرات فى علاقاتها بالثوابت، أو المفارقات فى صلتها بالنقائض التى تتشكل المفارقة لنقضها، أو لحظات الاتصال أو الانقطاع التى يستعيد بها الشعر ماضيه أو ينفصل عنه، صانعا لنفسه من الآفاق المغايرة ما يحمل معنى الإمكان الواعد، أو المغايرة الخلاقة، أو التجريب الذى يقضى على الأوثان. ولا ينفصل تحديد المتغيرات أو المفارقات عن تحديد

لحظات الاتصال أو الانقطاع فى السياق الاسترجاعى لذاكرة الناقد، فهذه الذاكرة محكومة بالعوامل التى تحدد حركة عملية الاختيار وتوجّهاتها، والتى تجعل من كل اختيار دليلا على تكوين من يختار، نقديا أو جماليا أو فكريا أو نفسيا، وكشفا عن أولوياته وتحيّزاته الموضوعية وغير الموضوعية.

وأحسبنى فى حاجة إلى القول إن الموضوعية النسبية لا تمنع التعاطف مع هذا التيار أو ذاك، ولا من تدفق الذكريات الشخصية حول هذه الحادثة أو القصيدة أو ذلك الشاعر الذى ارتبط به الناقد فى علاقة حميمة، فالمهم أن لا ينقلب التعاطف إلى هوى، وأن يظل تدفق الذكريات محكوما محسوبا فى إطار التحليل الكاشف. والمعوّل عليه فى كل الأحوال أن يظل التحليل النقدى بعيدا عن تحيّزات التعصب، وأن تتسم المعالجات التطبيقية أو النصّية بالنفاذ الذى يلقى أضواء جديدة على كل الموضوعات، حتى تلك التى تصوَّر النقَّاد أنهم فرغوا من أمرها، وأغلقوا دونها أبواب الاجتهاد، فالذاكرة التى تسترجع لا تتردد - مع النقد المتجدد - أن تعيد إنشاء حتى الشعر الذى استقر وصفه بالتقليدية، كاشفة عن مغزى مغاير مع كل استعادة أو قراءة.

ولا يقتصر الأمر فى ذلك على المختارات الشعرية التى يصنعها نقاد أو شعراء، كما حدث فى تراثنا العربى، ابتداء من

اختيارات أبى تمام (حماسة أبى تمام) والبحترى (حماسة البحترى) وغيرهما من الشعراء فى جانب، واختيارات الأصمعى (الأصمعيات) والمُفَضّل الضَّبِّى (المفضليات) وغيرهما من اللغويين أو النقاد فى جانب ثانٍ، وإنما يمتد إلى كتب التاريخ الأدبى، والموازنة بين الشعراء، ودراسات السرقات قديما والتناص حديثا، ورصد الموضوعات ذات الدلالة الخاصة، أو القصائد العلامات التى لا يغفلها النقد التطبيقى لأهميتها من منظور الناقد.

وأيا كان مجال عمل الذاكرة النقدية فى الأنواع السابقة من الدراسات، أو حتى غيرها، فإن ما تستعيده ذاكرة الناقد لا يقل أهمية فى دلالاته عن ما لا تستعيده الذاكرة الانتقائية بالضرورة، ولذلك فإن علاقات الغياب فى كل فعل من أفعال الاستعادة التحليلية تكتسب معناها فى صلتها بعلاقات الحضور، خصوصا حين يدل المسكوت عنه على موقعه من المنطوق، سواء على مستوى الاستعادة التحليلية أو مستويات الاسترجاع التى لا تخلو من بوح ذاتى فى بعض الأحيان، ونتيجة بعض الشروط التى تجعل من ذات الناقد بعض الموضوع الذى تسترجعه ذاكرته التحليلية.

الدقى ، أول مايو ٢٠٠٢



عن النص الإحيائى

ما بين الإحياء والتناص

اصطلح دارسو الأدب الحديث على أن شعراء الإحياء من أمثال محمود سامى البارودى (١٨٤٠-١٩٠٤) وأحمد شوقى (١٨٨٦-١٩٣٢) وحافظ إبراهيم (١٨٧٢-١٩٣٢) فى مصر، وجميل صدقى الزهاوى (١٨٦٣-١٩٣٦) ومعروف الرصافى (١٨٧٧-١٩٤٥) فى العراق، وأقرانهم فى الشام أو الجزيرة، هم الذين صنعوا بداية النهضة الشعرية الحديثة. وشاع بين هؤلاء الدارسين تبرير تسمية أمثال هؤلاء الشعراء باسم "شعراء الإحياء" على أساس من العلاقة الوثيقة بين إبداعهم وتراثهم الشعرى. ولا تزال كلمة "الإحياء" مرادفة لكلمة "البعث" فى هذا السياق، من حيث طبيعة العلاقة بالماضى، والإشارة إلى الخاصية النوعية للنهضة الأدبية التى كانت تطمح إلى استعادة الازدهار الأدبى القديم، والوصول به إلى أقصى ما يمكن أن يحققه شاعر رأى نفسه وريثا لأسلافه ونداً لهم فى الوقت نفسه.

هكذا كانت القصيدة "الإحيائية" تأليفا جديدا، أو صياغة جديدة لقصائد الشعر القديم التى تجمعت وتراكمت فى مناطق الوعى واللاوعى من ذاكرة الشعر الإحيائى، تلك التى تحولت إلى مبدأ حاسم فى الإبداع الشعرى. ولا أدل على ذلك من أن

القصيدة الإحيائية لا تكف عن تذكيرنا بأصولها مؤكدة قول البارودى: "إن التذكر للنفوس غرام". وهو قول يبرز المكانة الأولى التى احتلتها الذاكرة فى الشعر الإحيائى، ويؤكد الدور الذى قامت به القصائد المتذكرة بوصفها الإطار المرجعى لعنصر القيمة فى فعل "الإحياء" الذى لم يكن، فى واقع هذا التأويل، سوى نوع من "البعث" الذى انبثق به الموروث فى ميلاد جديد، بواسطة الشاعر الإحيائى الذى استعاد سلفه القديم من الذاكرة.

هل كان "الإحياء" بهذا المعنى فعالية من فعاليات "التناص" أو مرادفا له فى الدلالة؟ سؤال تبعث عليه العلاقة النصية التى تصل اللاحق بالسابق فى هذا الشعر، والتى ترد علاقات الحضور فيه على علاقات الغياب. ويحدث ذلك فى التجاوب الدلالى الذى تشير به النصوص إلى النصوص، أو تردّد به النصوص أصداء غيرها الذى يكمل معناها، فتغرى بطرح السؤال عن حال وجود "التناص" فى هذا الشعر، من حيث هو حال وجود يمكن أن يتطابق وفعل "الإحياء" فى المعنى والدلالة. فكرت فى السؤال مليا، وانتهيت إلى الإجابة بالنفى من حيث إمكان التطابق بين فعل التناص وفعل الإحياء، فإيقاع التطابق بين الفعلين تشويه لمعنى التناص وعدم إدراك لطبيعة فعل الإحياء فى آن.

لكن هذه الإجابة لا تمنع من وجود التناص فى الشعر الإحيائى نفسه، بعيدا عن تسميته التى هى نوع من التثبيت الارتجاعى لدلالات هذا الشعر في بعد واحد من أبعاده، هو البعد التراثى الذى يستعيد به الشاعر اللاحق الشاعر السابق على سبيل الإحياء أو البعث. هذا البعد موجود فى شعر الإحياء بالقطع، وإلا ما شاعت تسميته بهذا الاسم، ولكنه ليس البعد الوحيد فيه، فضلا عن أن التثبيت الارتجاعى لمعنى الإحياء وفرضه على كل أبعاد هذا الشعر هو نوع من القولية التأويلية التى تفسِّر الكل بالبعض، أو تسقط على الكل ما يميزه بالقياس إلى سابقه الذى يناقضه. وما تميز به هذا الشعر عند أول من تأوّلوه أنه انقطع عن مجرى الانحدار السابق عليه، واستبدل بالانحدار نقيضه، حين استبدل بماضيه القريب ماضيه البعيد فى عصور الازدهار الشعرى، فأعاد الشعر إلى فحولته الأولى، وبعث هذه الفحولة من مرقدها لتحيا فى عهد جديد من الإحياء أو البعث. وبعيدا عن الدلالة التأويلية لهذه التسمنية، وهى دلالة لا تنطبق إلا على القسم التقليدى من شعر الإحياء، شأنه شأن كل إبداع يتأبى على قولية المسمى التأويلى الذى يحصره فى بعد واحد فحسب، فإن هذا الشعر نص من النصوص فى آخر المطاف، يتضمن وفرة من النصوص المغايرة، أبرزها النصوص القديمة التى يتمثلها بقدر ما يتحدد بها على مستويات متباينة.

وفى هذا البعد النصى الذى ينطوى عليه شعر الإحياء، بعيدا عن قولبة التسمية، يقع التناص وتتجلى الفاعلية المتبادلة لحوار النصوص.

لكن لماذا لا يمكن لفعل الإحياء نفسه أن يغدو فعلا من أفعال التناص أو يغدو إياه بمعنى أو بآخر؟ يرجع السبب فى ذلك إلى أن التناص أشمل من أن يختزله المعنى الضيق للتقليد، وأعقد من أن تستوعبه التقنيات المحدودة لوسائل التضمين أو الاقتباس أو الاستلحاق أو المعارضة أو الموازنة التى ينطوى عليها البعد التراثى من شعر الإحياء، فأبجدية الفهم المعاصر للتناص تقوم على نقض التجزئة البلاغية للأعمال الأدبية فى أساليب تصل اللاحق بالسابق، كما تقوم على إزاحة الأصل النموذجى الذى ترتد إليه النصوص كما ترتد النتائج المتباينة إلى سببها الأعلى، ومن ثم التخلص نهائيا من مفهوم العمل الأسبق (فى الوجود والرتبة) الذى يحاكيه العمل المتأخر (فى الوجود والرتبة) كما يحاكى المظهر حقيقته الأولى. وتقوم هذه الأبجدية، إضافة إلى ذلك، على نفى مفهوم "المؤلف" الخالق الذى يشير إليه العمل إشارة المصنوع إلى صانعه الواحد الأحد، على نحو أسهم فى إعلان موت المؤلف، شأنه شأن فكرة الأصل الواحد أو النموذج الأمثل للعمل. وكان هذا الإعلان قرين التشظى الذى انطوت عليه معانى النص فى العقود الثلاثة الأخيرة، خاصة بعد

أن استبدل نقد ما بعد البنيوية بمفهوم العمل مفهوم النص، وبالنص المغلق النص المفتوح أو "النص المتناص".

وأعترف، ابتداء، أننى أفهم التناص بمعنى قريب إلى حد ما، ومع بعض الاحتراس، من المعنى الذى حددته چوليا كرسنيڤا Julia Kristeva، فالتناص تَحَوُّلٌ من نسق (أو أنساق) علامة إلى نسق آخر (أو أنساق) على نحو يستلزم منطوقا جديدا، منطوقا تحدده العلاقة المتوترة بين الأنساق، خصوصاً ما تؤكده هذه العلاقة من هوية خلافية تتحدد بها دلالات النص فى علاقته بغيره، حتى فى أقصى درجات انفتاحه أو مراح دواله. وينبنى هذا الفهم، بداهة، على ما ينفى وجود النص المغلق كالدائرة، أو النص المكتمل فى ذاته وبذاته، المستقل تمام الاستقلال عن غيره، ويستبدل به حضور النص المفتوح الذى هو مَجَرَّةٌ من المعانى، أو شبكة متصلة بشبكات لا نهائية من الشفرات، متوثبة بالحركة المغوية للدوال الغاوية.

ولا وجود للمعنى بألف لام التعريف فى هذا النص، ولا حضور للمركز الذى يرجع إليه كل شئ كما ترجع المعلولات كلها إلى علة أولى لا تفارقها، فالحضور النصى تَنَاصٌ خالص بالمعنى الذى ينفى وجود المركز الثابت والعلة المطلقة، ويفتح النص من كل أطرافه، فيؤسس لتحدى الإطار المرجعى، ويفضى إلى موت المؤلف أو تشظى الذات المزاحة عن المركز. والعلاقة بين النص

والتناص من هذا الوجه هى العلاقة بين الاسم والمصدر، أقصد إلى أنها علاقة التشكل المفتوح الذى يغدو به النص فسيفساء من الاقتباسات المكتوبة وغير المكتوبة، استيعابا للنصوص الأخرى وتحويلا لها فى الوقت نفسه.

ولا يمكن أن ندخل فعل الإحياء في باب التناص بهذا المعنى، لأن تسمية الإحياء لا تنطوى على معنى التحول من نسق إلى نسق، ولا تفضى إلى منطوق جديد يتضمن دلالة الانقطاع، لأن التسمية تومئ إلى حركة تبادل مغلق داخل النسق نفسه، واستعادة جزئية يستحضر بها العمل اللاحق العمل السابق، ليبرر بهذا الاستحضار وجوده، ويؤسس حضوره، من حيث هو عمل مستعاد أو عمل مستعيد، بلا فارق كبير بين اسمى الفاعل والمفعول، فالإحياء عود على بدء، فى فعل الاستدارة التى يتحول بها الماضى إلى حاضر، والحاضر إلى ماضٍ. وفى هذا العود ما يؤكد انغلاق كل عمل على نفسه، واكتماله حول معنى بعينه، هو مقصده الذى يومئ إلى ذات غير مزاحة عن المركز فى تقلبها ما بين الزمن الماضى والزمن الحاضر.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن تنطوى دلالات الزمن على معنى الدائرة فى البعد التراثى من قصائد الشعر الإحيائى، أعنى الدائرة التى يتحول بها "البعث" إلى حضور الماضى فى الحاضر، أو العكس، فى حركة أشبه بحركة الدولاب التى رآها

شعراء الإحياء مبدأ أساسيا. ولذلك تحدث البارودى عن "الفلك الدوّار" كما تحدث عن النهار والليل اللذين يدأبان، والأنجم التى تغيب إلى ميقاتها ثم تشرق، وعن الطبائع التى لا تزال تُعيد مرددات. وتحدث الزهاوى عن الأرض التى تدور حول الشمس، والأكوان التى تدور على نفسها دوران الرحى، وعن الزمان الذى يربط الآزال بالآباد فى دورانه، مؤكدا أن ناموس الدور أشمل ناموس فى الوجود. وأبرز شوقى المبدأ نفسه فى شعره، عندما تحدث عن أحوال الخلق الغابر المتجدد التى يتشابه فيها الأول والأخير، والتى تمرّ تباعا كأنها مسرح لا تُرْخَى له أستار، وأوجز المبدأ الذى شغف بالتعبير المتكرر عنه إيجازا حكميا بقوله:

سُنُونٌ تُعَادُ، ودَهْرٌ يُعِيدُ ... لعَمْرُكَ ما فى الليالى جَدِيدُ

ومن هذا المنظور، كان معنى الإحياء الشعرى بمثابة المعادل الإبداعى للحركة الصاعدة من حركات "الفلك الدوّار" فى الكون، الحركة التى تنتقل بالتاريخ من الانحدار إلى الارتفاع، وبالأمة من السقوط إلى النهضة، وبالفنون من جمود الموت إلى حيوية البعث، كأنها الوجه الموجب من دورة الطبيعة فى تقلبها ما بين الموت المعاد والميلاد الجديد، وذلك فى دلالة غير بعيدة عن الدلالة التى انطوت عليها أبيات جميل صدقى الزهاوى:

فى الكون كُلُّ مُرَكّب ... فيما أراه إلى انحلال
ولكُلِّ مُنْحَلٍّ جَدٍ ... يَدٌ تَرَكَّبَ فيما بدا لى.

مــا جَــاءَ يُفْسِــدُهُ الجَـنُــوبُ تُعيـده أيدى الشّمَـــال
مُنْــذ القَديــمِ يَــدُورُ هَــذَا الكَــوْنُ من حَالٍ لحــالِ

وليس الإحياء الشعرى، فى مثل هذه الدلالة التأويلية، سوى التركب الجديد لما انحل من القديم، ويد الشمال التى تزيح إلى حين ما خلفته يد الجنوب، وحال البعث الذى يستبدل الزمن الصاعد بحال الموت. والأصل هو حركة دولاب الزمن بالإنسان فى عالمى الطبيعة والفن، حيث يكرر الفعل مبدأه الأزلى دون أن يتضمن التكرار تغييرا جذريا فى اللحمة والسداة. وهذا أمر طبيعى لأن معنى الإحياء كمعنى البعث عود على بدء فى الحركة، واستعادة للمبدأ الأول فى حركة الدائرة التى تدور بالنصوص كما يدور "الفلك الدوّار" بالحياة والإحياء.

قد نقول إن الدلالة العامة لمصطلح التناص لا تتناقض والدلالة الخاصة للتبادلات النصية فى البعد التراثى من الشعر الإحيائى، خصوصا قصائده التى تتمثل القصائد الأقدم بقدر ما تتحدد بها على مستويات متباينة. وهذا قول سليم إلى حد كبير. لكن علينا ملاحظة أن المستويات التى نقصد إليها، عندما نتحدث عن التناص، أكثر تعقيدا من أن يختزلها الفهم الساذج الذى يقصر التناص على "مصادر" الكتابة، أو المعارضة التى تقترن بمعنى من معانى المنافسة فى الشعر الإحيائى، فتلك معانٍ أضيقُ

بما لا يقاس بدلالات التناص التى يقصد إليها النقد المعاصر منذ أواخر ستينيات القرن الماضى، أى منذ أن تأسست مفاهيمه المتنوعة فى نوع من ردّ الفعل المضاد للمفاهيم التقليدية المرتبطة بالأفكار القديمة عن عمليات التأثر الأدبى، ورد الفعل الموازى للمفاهيم البنيوية التى أغلقت البنية على مركز ثابت، ومن ثم على نص مكتف بنفسه منقطع عن غيره، فالتناص الذى قصد إليه النقد مابعد البنيوى لا يشير إلى دراسة مصادر العمل الأدبى وإنما إلى تحولات أنساق العلامة بالدرجة الأولى. ولا يكفى فى فهمه أن نستبدل بحضوره الكلى الشامل حضور بعض الأساليب البلاغية، حتى وإن أمكن عَدّ هذه الأساليب بعض تجلياته بمعنى من المعانى.

ولذلك لابد من تأكيد مبدأين أساسيين من مبادئ هذا النقد، ترتبط بهما دلالات التناص ارتباط السبب والنتيجة. أما المبدأ الأول فقرين غياب الأصل النموذجى عن حضور النص، وانزياح مركزه أو تشظيه بلا فارق، وهو المبدأ الذى يضعنا على عتبات أطروحة چاك ديريدا Jacques Derrida عن تدمير مركزية اللوجوس Logocentrism أو مركزية الأصل الواحد المطلق فى واحديته. والمبدأ الثانى متصل بانفتاح النص على مراح الدوال التى لا تعوقها أسوار تنغلق على النص أو تنغلق به، مع ملاحظة

أن معنى النص لا يقتصر على المكتوب فحسب، بل يجاوز المكتوب إلى كل ما يؤكد حضور النص بوصفه نسقا (سميوطيقيا) من أنساق العلامة، يتشكل بواسطة كل ممارسة إنسانية دالة.

أضف إلى ذلك أن التناص لا يمكن اختزاله فى علاقة وحيدة البعد أو الاتجاه بين لاحق وسابق، أو حاضر وماض. إنه حركة مركبة معقدة فى النص والقارئ معا، متغايرة الخواص بقدر ما هى متغايرة الاتجاه. هذه الحركة تؤكد العلاقات التحويلية للنصوص بما يؤكد الخاصية الخلافية لكل نص، وتقتحم بهذه الخاصية كل مجال من مجالات المشابهة، فى الفضاء الذى يتسع بمعانى التناص لتشمل نصوص الحاضر إلى جانب نصوص الماضى، ونصوص الأنا إلى جانب نصوص الآخر. هكذا، يغدو النص المتناص فسيفساء من الاقتباسات والإيماءات والعلامات والشفرات والإشارات التى تضعه فى موضعه الذى يحدد هويته الخلافية، حتى فى أحوال تشابهه مع غيره، داخل الشبكة الهائلة التى لا حدود لها من النصوص الإبداعية وغير الإبداعية.

ولا ينطوى معنى الإحياء على هذه الهوية الخلافية لأنه معنى يرادف الاستعادة، ويهدف إلى تأكيد هوية المشابهة التى تدنى بأطرافها إلى حال من الاتحاد، فلا يتميز بها اللاحق عن

السابق إلا التميز الكمى فحسب. أعنى التميز الذى هو ممارسة الفعل نفسه داخل نسق مغلق، غير بعيد عن دلالة التكرار الذى ينطوى عليه قول البارودى: "أَحْيَيْتُ أَنْفَاسَ القَرِيضِ بِمَنْطِقِى". وهى الدلالة التى تسقط الحاضر على الماضى، أو يستعيد بها الحاضر الماضى كأنه إياه، بما يؤكد دور الذاكرة الاستحضارية التى يتحقق بها بعث السابق على لسان اللاحق، فى فعل التذكر الذى هو فعل من أفعال الاستعادة التى لا تبعد كثيرا عن المعنى الذى يومئ إليه بيتا البارودى:

فَلَوْ كُنْتُ فى عَصْرِ الكلام الذى انقضَى ... لبـاء بفَضْلِى جَرْوَلٌ وجَرِيرُ

ولَوْ كُنْتُ أَدْرَكْتُ النُّوَاسِىَّ لمْ يَقُلْ ... أَجَارةَ بَيْتَيْنا أَبُوكِ غَيُورُ

وأتصور أن المسافة الكبيرة التى تفصل بين معنى "التناص" ومعنى "التذكر" هى نفسها المسافة التى تفصل بين معنى التناص ومعنى الإحياء أو البعث، فالتناص فعل يعتمد على التذكر ولكنه لا يتطابق معه، ويبدأ من الذاكرة لكنه لا يتوقف عندها، بينما الإحياء فعل من أفعال التذكر أحادى الجانب والاتجاه، والبعث حدث من أحداث الاستعادة التى يعود بها الزمن على أوله، كالذاكرة الاسترجاعية التى تستدير على نفسها لتستعيد أول حضورها. وليس فى هذا وذاك من معنى التناص إلا تعليق بعض النص على بعضه، أو تعليق العمل اللاحق على

السابق، فى آلية التوليد الذى لا يغادر دلالة الاحتذاء والمنافسة فى دائرة الكلام نفسها، وذلك لإصلاح ما قيل وتنقيحه، والإضافة إليه بما هو من جنسه، وما لا يخرج به عن مقصده الثابت أو نسقه المغلق.

تناص الشعر الإحيائى

بالطبع، يمكن القول إن الشعر الإحيائى نص من النصوص المتناصة، شأنه شأن غيره من الممارسات النصية التى لاتخلو من فاعلية التناص ما ظلت ممارسة إنسانية دالة، فالتناص حال وجود النص من حيث هو شبكة علائقية تتأسس بالعلاقة المتبادلة بينها وغيرها من الشبكات. ويعنى ذلك أنه بقدر أهمية استبعاد الوهم الذى يوقع التطابق بين معنى فعل الإحياء وفعل التناص، فإن أهمية تأكيد الحضور المتناص للشعر الإحيائى، بعيدا عن معنى الإحياء نفسه، ليست سوى الوجه الآخر من تأكيد فاعلية التناص بوجه عام، انطلاقا من المبدأ الذى يقرر أن كل نص يتضمن وفرة من نصوص مغايرة يتمثلها ويتحدد بها. وما دام النص، كل نص، نسيجا من الاقتباسات والإحالات والأصداء السابقة والمعاصرة التى تخترقه بالكامل، فإن حضور شعر الإحياء، من حيث هو نص، يلزم عنه حضور نصوص أخرى داخلة فى نسيجه، لها دورها المباشر وغير المباشر فى تحديد دلالاته، خصوصا من حيث هى كتابات متباينة من الماضى والحاضر، يحاور بعضها بعضا، وينقض بعضها بعضا، ويضيف كل منها إلى غيره، داخل الشبكة النَّصية التى لا معنى لها بعيدا عن التباين والمحاورة والمناقضة، فالشعر

الإحيائى نصٌّ متناص من هذا المنظور، محاكاة ضائعة لا تنفك ترجع القهقرى لو استخدمنا عبارة رولان بارت Roland Barthes (١٩١٥–١٩٨٠) الملتبسة فى مقاله الشهير عن "موت المؤلف".

وما يقصد إليه بارت من معنى هذه "المحاكاة الضائعة" لا يختلف كثيرا فى دلالته عن دلالة عبارات الراوى الذى يصف كتابته، فى مستهل الجزء الثانى من "رباعية الإسكندرية" Alexandria Quartet للورنس داريل Lawrence Durrell (١٩١٢–١٩٩٠) بقوله:

> "كل الكتابة اقتبستها عن الأحياء والأموات، حتى غدوت أنا نفسى حاشية فوق رسالة، لم تنته أبدا، ولم ترسل أبدا".

هذه الرسالة التى لا تنتهى أبدا هى تناص النص الذى لا محل فيه للبحث عن أصل ثابت،أو مصدر مباشر، فذلك أقرب إلى أسطورة السلالة منه إلى الاقتباسات التى يتكون منها النص، والتى لا يمكن ردّها إلى أصول مباشرة بأعيانها، فنقطة البداية فى كل نص ملتبسة بنقطة سابقة عليها إلى مالا نهاية، وكل ما نحسبه أصلا فاعلا هو مفعول به لأصل آخر هو، بدوره، مفعول به لغيره فى شبكات لا تعرف البداية التى هى أصل المعنى، ولا تعرف النهاية التى هى المقصد الوحيد لهذا المعنى. ومن ثم فإن المحاكاة الضائعة حال حضور وليست طريقة وجود، وذلك من

حيث هي وصف محايث للأبعاد العلائقية للنص الموصول بغيره من النصوص التي لا ينفصل عنها والتي يتمايز بها في آن، فتلك هي مفارقة النص الخاصة، من حيث كونه لا يمكن أن يكون ذاته إلا في اختلافه.

قد نقول إن قصائد الإحياء، فيما تَعَلَّمْنا وتَعَوَّدْنا، قصائد أقرب إلى نصوص القراءة التي وصفها رولان بارت بأنها نصوص تقليدية، تقرأ نفسها بنفسها، وتؤدي دورها بوصفها نموذجا لكل ما تجاوزه عالمنا. وقد نظر بارت إلى نصوص القراءة بوصفها نقيض نصوص الكتابة التي تفرض علينا النظر إلى طبيعة اللغة نفسها، وليس إلى عالم واقعي مقدور من خلال اللغة، فتورطنا في نشاط خطر، بهيج، نعيد فيه خلق العالم في الآن، ومع حركة النصوص المتناصة كلما مضينا في ملاحظة عناصرها الخلافية. وإذا كانت نصوص القراءة تعتمد على علاقة ثابتة بين الدال والمدلول، فإن نصوص الكتابة لا تعرف شيئا ثابتا، وتتأبى على النقلة اليسيرة من الدال إلى المدلول، فتظل منفتحة على مراح الدوال، متوثبة بحركة الشفرات التي تتناص بها مع غيرها، والتي نستعين بما ندركه منها على تحديد بعض ما نقتنصه من معانيها.

ولكن تمييز بارت بين نص القراءة ونص الكتابة لا ينفي صفة التناص عن أحدهما ليثبتها لقرينه، فالتمييز الذي يتضمن

معنى القيمة لايتطابق وحضور التناص فى نص القراءة أو نص الكتابة، بل يمايز بينهما من حيث درجة الفاعلية. أضف إلى ذلك أن قصائد الإحياء ليست كلها نصوص قراءة بالمعنى الذى قصد إليه رولان بارت، فهى نصوص يتجاور فيها الكتابى والقرائى، ويمكن أن يتحول فيها القرائى إلى كتابى عند مستوى بعينه من القراءة. ولنتذكر، ما دمنا قد أحلنا على بارت، أن المسافة بين النوعين ليست ثابتة، أو مطلقة، وأن بارت يتناول النوعين، عمليا، بما ينقل عدوى الكتابة إلى القراءة، ويفتح إمكان تحويل نص القراءة إلى نص الكتابة.

وتفسير ذلك أن بارت لا يردّ الأمر فى تحديد القيمة القرائية السالبة أو القيمة الكتابية الموجبة إلى حال وجود النص المستقل عن القارئ، فالنص لا يعرف هذا النوع من الاستقلال عند بارت، ولا حضور له بعيدا عن قارئه، لأن القارئ حاضر فى النص بأكثر من معنى، والنص يدين للقارئ بحياته أو موته بأكثر من معنى. النص فضاء من التناص حقا فيما يقول بارت، لكن شريطة أن نقول معه إن القارئ هو الفضاء الذى ترتسم فيه كل الاقتباسات التى تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أى منها أو يلحقه النقص، فليست وحدة النص فى منبعه وأصله وإنما فى مقصده واتجاهه. ويترتب على ذلك أن القارئ هو العامل الحاسم فى تحديد صفة قرائية النصوص أو صفة كتابيتها، فيشدها إلى

معنى التقليد بأمراس كتان، أو يحررها من هذا المعنى ليطلق سراحها فى فضاء من التناص الذى لا يحدّه حَدّ.

ومن الضرورى أن نضيف، فى هذا المجال، أن بارت استبدل بموت المؤلف حياة القارئ، ونقل الفاعلية من النص المنفصل عن قارئه إلى النص الذى لا تقوم له قائمة بعيدا عن هذا القارئ، فتلك هى علامة النص الجمع الذى يحيل إلى اللغة التى هى شبيهه: بنية لا مركز لها، ولا تعرف الانغلاق لأنها نسق بلا نهاية. وموقف القارئ من هذا النص هو البحث عن وحدته فى مقصده واتجاهه، مدركا أنه صانع النص الذى يجمع بين الآثار التى تتألف منها الكتابة داخل المجال النصى الذى لا ينفصل عنه.

وبداية ذلك، إذا أردنا التطبيق على شعر الإحياء، أن يفتش القارئ فى القصائد الإحيائية عن العناصر الخلافية التى تنطوى عليها، باحثا فيها عن المبدأ الذى يمايز بينها وغيرها من النصوص التى تتمثلها وتتحدد بها، محررا نفسه من الاقتصار على آليات المشابهة التى تدنى بأطرافها إلى حال من الاتحاد، والتى تفرض عليه النظر إلى اللاحق بعينى السابق أو بالقياس إليه. ومهمة هذا القارئ، تحديدا، هى فتح أفق القراءة على مراح الدوال الذى يجذبه والنص معا إلى شبكات التناص التى لا تعرف بداية حاسمة أو نهاية حاسمةً بالقدر الذى لاتعرف المعنى

بألف لام الإطلاق أو الحصر. ولا معوّل، في فضاء هذه الشبكات، على المقصد الذي أعلنه الشاعر الإحيائي، في قصيدته أو في غيرها من ألوان الخطاب المنسوب إليه، فلا أهمية لمثل هذا المقصد المعلن إلا بوصفه ممكنا من الممكنات التي قد يستهدي أو لا يستهدي بها القارئ في فعل القراءة. وما يشير إليه الشاعر على سبيل القول الشارح، من حيث هو مؤلف، في هذه القصيدة أو تلك، ليس سوى علامة من العلامات المتباينة التي لا ميزة لإحداها إلا بالقدر الذي يحرر النص في حضوره القرائي المتناص.

وإذا كانت دلالة التناص تجافي المعنى الساذج لمتابعة اللاحق للسابق، مؤكدة العناصر الخلافية للنص في كل علاقات التناص، فإن هذه العناصر لا يكتمل حضورها في وعي القارئ إلا عندما ينظر إليها بوصفها الطرف الفاعل الذي تتشكل به احتمالات المعنى في النص الذي يقرأه. وأتصور أن فردنان دي سوسير Ferdinand de Saussure (١٨٥٧-١٩١٣)، عندما قال ذات مرة: لا يوجد في اللغة سوى اختلافات، كان يومئ بطريقة أو بأخرى إلى المبدأ الأساسي لفعل التناص الذي لا معنى له بعيدا عن العناصر الخلافية، والذي يتميز بها في الوقت نفسه عن مجرد المحاكيات اللغوية السلبية في نصوص القراءة التي تنطوي على معنى التقليد.

والإلحاح على العناصر الخلافية فى النص الإحيائى ضرورى لتأكيد هذا النوع الجديد من قراءة التناص، خاصة حين يقترن بالتنبيه إلى ما يمايز بين التقليد والتقاليد، فيرد الأول (التقليد) على نصوص القراءة، ويعطف الثانية (التقاليد) على نصوص الكتابة، فالتقليد عود على بدء بما يفضى إلى التكرار الذى تنطوى عليه أفعال المحاكاة الاتِّباعية، تلك التى لاتعرف سوى أن تنسخ من الأصل ما يؤكد شبهها به. أما التقاليد فهى العلاقات التى لاتدنى بأطرافها إلى حال من الاتحاد، والتى يقوم فيها كل طرف لاحق بإعادة إنتاج السابق بطريقة تصله به وتفصله عنه، فهى علاقات تنطوى على الحس التاريخى بالزمنى واللازمنى معا، وتدفع المبدع إلى أن يعى مكانه داخل الزمن، والإضافة إلى الماضى بما يجعل من كل نص يكتبه تغييرا للنسق الذى صاغته لحظات ذلك الماضى. وإذا كان التقليد يحرص على أن يستبعد العناصر الخلافية من محاكياته لأنها تنقض طبيعته السلبية، فإن التقاليد تنفتح على هذه العناصر التى تغدو وسيلة حاسمة من وسائل تغيير النسق، ومن ثم تغدو وسيلة من الوسائل التى ينفتح بها النص على مراح الدوال الذى لايمكن أن يكون إلا فى اختلافها.

ويفرض علينا هذا البعد الخلافى مراجعة العلاقة بين اللاحق والسابق، فى دائرة التقاليد، من منظور غير بعيد عن

منظور التحليل النفسى عند سيجموند فرويد Sigmund Freud (١٨٥٦- ١٩٣٩) الذى يصل آليات الاستبدال والتحوّل والإزاحة بمحاولة الانقطاع الأوديبى عن الأب، فى الفعل الجذرى الذى يسعى إلى أن يستبدل نسقا بنسق وحضورا بحضور. وتتكشف قصائد الشعر الإحيائى عن علامات دالة لتوتر أوديبى من هذا المنظور، ابتداء من قصائد المعارضة التى تنبنى على تضاد عاطفى مائز يشدها بين نقيضى المشابهة والمخالفة، خصوصا عندما يتناقض مبدأ الواقع الذى يفرض ضرورة الاتحاد بالأب مع مبدأ الرغبة الذى يسعى إلى تأكيد حرية الاستقلال عن الأب والمخالفة له والخروج عليه. ومثال ذلك ما نلمحه فى قصيدة البارودى التى يستهلها بقوله:

بقُوَّةِ العلْمِ تَقْوَى شَوْكَةُ الأُمَمِ   فَالْحُكْمُ فى الدَّهْرِ مَنْسُوبٌ إلى القَلَمِ
كَمْ بَيْنَ مَا تَلْفظُ الأسْيافُ مِنْ عَلَقٍ   وبَيْنَ ما تَنْفُثُ الأقلامُ مِنْ حِكَمِ

فالقصيدة تسترجع "عمورية" أبى تمام التى تلفتنا إليها بواسطة ترجيع الإيقاع المائز لوزن البحر البسيط، وبواسطة المعارضة النقضية اللافتة لمطلع أبى تمام:

السَّيفُ أَصْدَقُ إنباءً منَ الكُتُبِ   فى حَدِّه الحدُّ بين الجِدِّ واللَّعِبِ
بِيضُ الصَّفَائحِ لا سُودُ الصَّحَائفِ   فى مُتُونِهنّ جَلاءُ الشَّكِّ والرِّيَبِ

لكن قصيدة الابن لا تستعيد قصيدة الأب إلا لتنقضها، ابتداء من مخالفة القافية التى تستبدل الميم بالباء، وانتهاء

بالدلالات الضدية التى تستبدل حضور القلم بحضور السيف، وسود الصحائف ببيض الصفائح، لتؤكد أن الكتب أصدق إنباء من السيوف، فى كتابتها جلاء الشك والريب حتى لو أثارت الشك والريب، وفى صحائفها الحد بين الجد واللعب حتى لو خلطت الجد بالهزل، فهى مستودع العلم الذى تقوى به الأمم التى تفخر بقطرات مداد الأقلام لا سفك الدماء بالسيوف والحراب.

وإذا كان الأب أقام مخايلته الدلالية بالمطابقة الجناسية بين الجِدِّ واللَّعِبِ، استكمالا للتدفق الجناسى بين الْحَدِّ والْحَدِّ، لتكتمل المقابلة بين السيف المنسوب إلى الجِدْ والكتب المنسوبة إلى اللعب، فإن الابن يقلب المطابقة رأسا على عقب، ويقيم مخايلته النقضية على المشاكلة بين قوة العلم وشوكة الأمم، وحضور الإنسان فى الدهر والانتساب إلى القلم. ويواجه الابن المقابلة الطباقية للأب بين بياض صفائح السيوف وسواد صحائف الكتب بالتمثيل الذى يبين عن هوة الفارق بين ما تلفظه السيوف من دماء (عَلَق) وما تنفثه الأقلام من حكمة تبقى على الدهر مادارت الأفلاك. ويضيف الابن إلى التمثيل ما يتسع بالدلالة، مبينا عن وعى بالمكان الذى يتعامد على الزمان، علامته الهرمان، والمعبود "تحوتى" رسول السماء إلى الأرض الذى يحمل إلى الناس العلم والحكمة والمعرفة، وأبوالهول الذى يتجه إلى الشرق مراقبا ما يتتابع على مجرى النيل من أمم، فهو:

رَمْـزٌ يَـدُلُّ علـى أن الـعُلـومَ إذا عَمَّتْ بِمِصرَ نَزَتْ مِنْ وَهَدَةِ الْعَـدَمِ

هكذا تتحول المعارضة إلى فعل نقضى، يستبدل بميراث الأب الذى يعتمد على سطوة السيف البدوية فى الصحراء حضور الابن الذى يتطلع إلى مستقبل يصنعه القلم بالعلم الحضرى فى مدينة النيل الواعدة فى "عَالَمِ الكَلِمِ".

هذا النوع من توتر العلاقة بين الابن والأب الذى تنطوى عليه قصيدة البارودى لا يمكن إدراكه فى غيرها من القصائد مالم نبدأ من العناصر الخلافية فى النص الإحيائى، ونجعل منها نقطة انطلاقنا للخروج من دائرة المشابهة المغلقة التى اعتدنا عليها طويلا، فى علاقاتنا بقصائد الشعر الإحيائى، تلك التى تربينا على قراءتها قراءة تخلو من إدراك عنصر التوتر الذى هو قرين مبدأ الاختلاف. وأحسب أن استمرارنا فى التجاهل المتعمد لهذا المبدأ، فى قراءة الشعر الإحيائى، يبين عن الأصل الاتّباعى الذى يأبى أن لايفارقنا، والذى تنبنى عليه أفعال القراءة التى نقوم بها، وأفق التوقعات التى تفرض علينا أن نبحث فى كل نص نطالعه عن أب ينتسب إليه النص انتساب المشابهة التى تدنى بالأطراف إلى حال من الاتحاد، دون تمرد أو توتر أو قلق أو حتى إحساس بالمخالفة التى هى أول الإبداع.

انفتاح التناص الإحيائى

الطريف أن الذين حصروا الشعر الإحيائى فى علاقة الاتّباع التى تصل اللاحق بالسابق، متناسين نقيض هذه العلاقة الملازم لها، لم يكتفوا بهذا الاختزال وحده بل أضافوا إليه إغلاق مبدأ المشابهة الاتّباعية على دائرة الشعر وحدها، فأغلقوا التفاعل النصى على القصيدة وحدها. وكانت النتيجة تجاهل تعقد عمليات هذا التفاعل واتساعها فى القصائد الإحيائية التى تنطوى متناصاتها التراثية على منابع ثقافية متعددة، منابع ليس فى الاقتباس عنها مايجعل واحدا منها أكثر تميزا عن غيره إلا بالدور الذى يقوم به فى التفاعل النصى. هذا التفاعل النصى، بدوره، يجاوز متناصات الشعر إلى غيره من أنواع الخطاب التراثى، الأدبى وغير الأدبى، الشفاهى والكتابى، الشعبى والرسمى، العامى والفصيح، الدينى والدنيوى، العربى وغير العربى.

والذين حدثونا عن وجود عناصر (يمكن أن نعدها متناصات) من الشعر الفارسى والتركى فى شعر شعراء الإحياء الذين كان بعضهم يعرف اللغات الشرقية وينظم بها، على نحو ما فعل البارودى الذى نعرف شيئا عن نظمه باللغة التركية، يمكن

لهم بالقدر نفسه أن يتحدثوا عن عناصر تراثية متناصة، من خارج دوائر الشعر، تصل المعتقدات بالأفكار، والأمثال بالحكم، والأخبار بالأنساب، والأيام بالأشخاص، والعلوم بالفنون، فتجاور بين ألوان الخطاب التراثى المختلفة فى العلاقات التى تسترجع بها القصيدة الإحيائية جوانب ماضيها المتسع الممتد.

هذا الماضى لا يقتصر على مرحلة زمنية دون غيرها، هى العصر الذهبى الذى نسبنا إليه شعر الإحياء، وافترضنا علاقة اتحاد موهوم استعاد بها اللاحق لحظة ازدهار السابق، حين اطّرح عنه تقليد لحظات الانحدار أو الانحطاط، واستبدل بها تقليد لحظات الازدهار والقوة، فأحياها وبعثها من مرقدها على لسانه الذى صار ينطق لغة "الفحول" من أسلافه. وليس أكثر من القصائد الإحيائية نفسها تكذيبا لهذا التقليد المتوهم، فهذه القصائد تستعيد فى علاقاتها التراثية ميراثها الأوسع من الشعر الذى يمتد من بدايات الجاهلية إلى العصور المتأخرة التى تواترت تسميتها باسم عصور الانحدار أو الانحطاط.

وإذا أخذنا الشعر وحده مثالا نقضيا، لاحظنا أن البعد التراثى فى القصيدة الإحيائية لا ينحصر فى الإشارة إلى شعر الفحول فى عصر الازدهار الذهبى، بل يجاوزه إلى كل عصر، فالبارودى الذى نقل بخط يده ديوان أبى تمام نقل ديوان صُرّدر، وجمع فى مختاراته بين التهامى والخفاجى وابن حَيُّوس

والغُزِّى والأرّجانى والأَبِيْوَرْدِى وعِمارة اليَمَنى وسِبْط التَّعَاوِيذى، كما جمع بين بشار وأبى نواس ومسلم والمتنبى وأبى العلاء وغيرهم، أى أنه جمع بين ما نطلق عليهم شعراء الازدهار المتقدمين وما نطلق عليهم شعراء العقم المتأخرين دون تفرقة. وأحمد شوقى الذى حفظ ديوان المتنبى فى باريس، فيما رواه عنه صديقه الأمير شكيب أرسلان، هو نفسه الذى افتتن بشعر البهاء زهير وغيره من المتأخرين الذين تسرّبوا إلى شعره فى متناصات دالة، شأنها شأن معارضاته التى جمعت مابين البحترى والبوصيرى، المتنبى والحُصْرِى القَيْرُوَانى، وغيرهم كُثُرُ. خذ مثلا قصيدة شوقى التى مطلعها:

الله أكبر كَمْ فى الفَتْحِ من عَجَبٍ   ياخَالدَ الترك جَدِّدْ خَالدَ العَرَبِ

والتى أعلن الجميع أنها تعارض "عمورية " أبى تمام، وتتمثلها وتتحدد بها فى آن. قال ذلك طه حسين الذى استمع إلى الإلقاء الهادر لقصيدة شوقى فى محفل جماهيرى للمرة الأولى، ومضى فيه تلامذة شوقى ضيف الذى تابع أستاذه طه حسين متابعة التقليد. ولكن إذا تأملنا المطلع من منظور مخالف، حتى على مستوى علاقة التقليد، لاحظنا أن صيغة بيت المطلع فى قصيدة شوقى تنطوى على متناصات حاسمة، تدفع إلى الذاكرة على الفور مطلع قصيدة ابن النبيه:

الله أكبر ليس الحُسنُ فى العَرَبِ   كَمْ تَحْتَ لِمَّةِ ذا التُرْكِىِّ مِنْ عَجَبِ

أى أن مطلع قصيدة شوقى، وحده، يتضمن علامة حاسمة تصله بعصر الانحدار المزعوم الذى يمثله ابن النبيه أكثر مما تصله بعصر الازدهار المزعوم الذى يمثله أبو تمام.

ومادام الماضى الذى يومئ إليه التناص التراثى فى الشعر الإحيائى ممتدا على هذا النحو، لا يعترف بالتفرقة التى قابلنا فيها بين عصور ازدهار وعصور انحدار، فإن هذا الماضى ينبغى النظر إليه فى شموله وتنوعه وتباينه وتنافره وتعدد خطاباته. ويعنى ذلك، بداهة، ضرورة التمييز بين المتناصات التراثية التى تنطوى على التاريخى والفكرى والدينى والثقافى والأدبى، وتجمع بين المتناصات المباشرة والمتناصات المتولدة عن غيرها والمتناصات الشارحة، فى التفاعلات النصية التراثية التى تسترجع الماضى الذى نظر إليه الشاعر الإحيائى، من منظور وعيه بالحاضر الذى صدر عنه، وكشف عن مقاصده واتجاه إبداعه.

وإدراك ذلك الحاضر فى كل مايدل عليه إنما هو عملية تضيف إلى معنى التناص ما يحرره من معنى السرقات الذى يطيف به فى بعض الأفهام، ويوازن بين العناصر القديمة والجديدة فى التفاعلات النصية التى تومئ إلى الماضى والحاضر معا. ومن الضرورى أن نؤكد، فى هذا السياق، أن الأبجدية المعاصرة لفهم التناص تقوم على نفى مفهوم "الملكية"

فى معناها الفردى الذى تدور حوله كل قضايا السرقات ومصطلحاتها الوصفية فى البلاغة القديمة، عربية وغير عربية، ذلك لأن مفهوم الملكية يلزم عنه، أو يلزم هو عن، مفهوم المؤلف الذى مات فى الفرضيات التى تنبنى عليها مفاهيم التناص، شأنه شأن فكرة الأصل الأقدم أو النموذج المحتذى التى هى تكرار لفكرة المؤلف الواحد الأوحد. وكما نَفَتْ الأبجدية المعاصرة للتناص هذا المفهوم للملكية، بعد أن استبدلت بموت المؤلف حياة القارئ، فإنها نَفَتْ انغلاق زمن واحد على فعل التناص الذى يصل بين أزمنة الماضى والحاضر والمستقبل، وذلك فى حضور المتعدد الذى يجعل من النص رسالة دائمة الحضور، مفتوحة على كل الأزمنة القارئة والمقروءة.

وللأسف، فإن العادات الاتِّباعية التى ألفناها، فى عمليات القراءة، أسقطت مفهوم التقليد على مفهوم التناص عند بعض الدارسين، فاستبدلت جمود المشابهة بتوتر المخالفة، واختزلت المعنى الرحب للنص فى المعنى الأضيق للأثر الذى يدل على أصله، مثلما اختزلت التفاعل النصى للقصيدة الإحيائية فى بعد مختزل، بدوره، من أبعاد علاقة اللاحق بالسابق الذى يفرض الإذعان له، وذلك فى حركة "الفلك الدوار" لأفعال القراءة. ولابد لنا، إزاء شيوع هذه العادات وتسلطها المهيمن، من تكرار أن التفاعل النصى للقصيدة الإحيائية لا يقتصر على بعض الماضى

لأنه يجاوزه إلى الكل فى تنوعه وتباينه، وأن هذا التفاعل لا ينغلق على الماضى فى تنوعه وتباينه بل يجاوزه إلى الحاضر فى تنوعه وتباينه بالقدر نفسه. وسواء كنا نشير بالحاضر إلى زمن إنتاج القصيدة الإحيائية، أو زمن استقبالنا الحالى لها، فالمبدأ الحاسم فى التفاعل النصى باقٍ هنا وهناك، ويصل ما يكون بما كان.

على المستوى الخاص بحاضر القصيدة الإحيائية، فى زمنها الخاص، هناك إشارات شعراء الإحياء واحدهم إلى الآخر، والمراسلات الشعرية المتبادلة بينهم، فى موازاة المتناصات التى تبين عن صلاتهم بالشعراء الشرقيين وبالشعراء الغربيين فى الوقت نفسه. وذلك مستوى يجاوز متناصات الشعر إلى النثر: خطابة المصلحين، كلمات الزعماء السياسيين، شعارات الأحزاب التى أخذت فى التشكل، أخبار الجرائد ومقالات الصحافة، أنباء الكشوف الأثرية، خطابات الأنواع الأدبية الجديدة، التشكلات الإيديولوچية الخطابية للقوى السياسية المتصارعة. باختصار: الشبكات غير المتجانسة من العلامات التى أحاطت بتولد النص الإحيائى وأصبحت بعض نسيجه بأكثر من معنى.

وهنا، مرة أخرى، لابد من ملاحظة التباين والتعدد الذى رفع الكمائم عن متناصات الشعر الإحيائى، ودفعها إلى أن تشم ريح الشمال التى حملت أسماء ڤيكتور هوجو Victor Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥) ولامرتين Lamartine (١٧٩٠-١٨٦٩) ولافونتين

Lafontaine (١٨٠٧-١٨٦٤)، فضلا عن شكسبير Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) وأمثاله، إلى القصيدة الإحيائية، وذلك فى شبكة العلاقات التى يومئ بها شعر البارودى إلى أقرانه من شعراء الترك المعاصرين. هذه الشبكة نفسها هى التى تصل اسم طاغور Rabendranath Tagor (١٨١٧-١٩٠٥) بغاندى Mahtma Gandhi (١٨٦٩-١٩٤٨) الذى لم يبخل عليه شوقى بالتحية، ضمن العلاقات نفسها التى وصلت بين خطابة الإمام محمد عبده (١٨٤٩-١٩٠٥) وقصائد حافظ إبراهيم التى استعادت بعض ملفوظاتها الدالة، وذلك بكيفية لاتختلف فى النوع عن الكيفية التى أومأت بها قصائد الرصافى إلى ملفوظات خطابة جمال الدين الأفغانى (١٨٣٨-١٨٩٧) ومقالاته. هذه الكيفية، بدورها، تبين عن تفاعلات نصية تتضمن متناصات الآثار الفرعونية المكتشفة التى فرضت ميراثا جديدا، يوازى ميراث قصائد العامية (الأغانى) التى كتب بها أمثال شوقى وإسماعيل صبرى (١٨٥٥-١٩٢٣)، متواصلين مع الماضى الحى للشعب الذى فرض فنونه الهامشية على المركز، خصوصا بعد أن أصبح هذا "الشعب" القوة التى تحسب حسابها الأحزاب السياسية المتصارعة، فى خطابها الذى تحول إلى متناصات جديدة فى شعر الإحياء.

ولكن فاعلية التناص لا تقتصر على هذا كله من حاضر الشعر الإحيائى، فالإشارة إلى "الحاضر" تضعنا نحن قراء هذا

الشعر بالضرورة، فى حاضرنا الخاص الذى يوازى الحاضر التاريخى الخاص لذلك الشعر الذى لايؤثر فينا إلا بالقدر الذى نؤثّر فيه. وحين ندخل أنفسنا طرفا فى هذا الحضور الممتد للحاضر، تحقيقا لمعنى الكتابة التى هى رسالة لاتنتهى أبدا عند زمن بعينه، فإننا نؤكد دور القارئ الذى ترتسم فيه كل الاقتباسات التى تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أى منها أو يتبدد. هذا القارئ (الذى هو نحن) يضيف حاضره (الذى هو حاضرنا) إلى شبكة التناص التى تستوعب ثقافته المغايرة فى أفقها الرحب. ولن يكتفى هذا القارئ الذى يعرف رولان بارت بفهم تناص الشعر الإحيائى فى أفق الاستجابة الذى صاغته وأشاعته كتابات طه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣) وعباس العقاد (١٨٨٩-١٩٦٤) وإبراهيم المازنى (١٨٨٩-١٩٤٩) وأمثالهم من نقاد نظرية التعبير، بل يضيف إلى ذلك ما ينقض الاستجابة الاتِّباعية والاستجابة العاطفية، ويستبدل بهما أفقا واعدا، يفتح ما انغلق من النص الإحيائى على مراح الدوال التى تحررها القراءة الخلافية فى نزوعها المحدث.

هكذا، نسقط متناصاتنا على متناصات القصيدة الإحيائية، ونصل أفقا من الاستجابة القرائية بأفق يتجاوب وإياها، ونقرأ، على سبيل المثال، شوقى بواسطة صلاح عبد الصبور (١٩٣٠-١٩٨١) الذى يحدثنا عن "الحب فى هذا الزمان"

على النحو التالى:

الحب يا رفيقتى قد كانْ
فى أول الزمانْ
يخضع للترتيب والحُسبانْ
"نظرة، فابتسامة، فسلامٌ
فكلامٌ، فموعد، فلقاءُ"
اليوم يا عجائبَ الزمانْ
قد يلتقى فى الحب عاشقانْ
من قبل أن يبتسما.

فيدفعنا إلى مطالعة شوقى من منظور مبدأ المخالفة الذى ننقله من وظيفة "التضمين" فى مقطع صلاح عبد الصبور إلى وظائف التناص فى قصائد شوقى التى تتجلى، عندئذ، من منظور مغاير. هذا المنظور نفسه، هو ما يمكن أن نراه فى قصيدة أحمد حجازى "منتصف الوقت" التى تنطوى على متناص يسترجع بعض المتناصات الداخلية فى شعر شوقى، خصوصا حين نقرأ فى قصيدة حجازى:

أرَى وَقْتا يَمُرُّ ولا يَمُرُّ
كأن شَمْسَا كُلَّما وَلَدَتْ نهارا فى الضحى
أكَلَتْه قَبْلَ مَغِيبِها

فنتذكر قصيدة شوقي "توت عنخ آمون" التي يشير مفتتحها إلى الشمس بوصفها رمز القوة الخالقة للطبيعة الدائرة بين قطبي الموت والبعث، الخريف والربيع، القديم والجديد، فالشمس هي أخت يوشع الذي يخاطبها شوقي بقوله:

تُعينـينَ الموالـدَ والمنايـا   وتَبْنـينَ الحَيَـاةَ وتَهْدمينَـا
فَيَا لَـكِ هِرَّةً أَكَلَتْ بَنِيهـا   وما وُلِـدُوا وتَنْتَظِرُ الجَنينـا

على نحو يتناص وصورة حجازي التي تتناص وصورة شوقي، في فعل القراءة المتجاوب الذي يضعنا على عتبات إدراك مغاير للدورة النصية التي لا تنفصل، في الشعر الإحيائي، عن الدورة التي تجمعنا ورمز الشمس في بيتيّ البارودي:

تَغيبُ الشَّمْسُ ثُمَّ تَعودُ فينـا   وتَـذْوى ثـم تَخْضَرُّ البُقُـولُ
طَبائـعُ لا تَغِـبُّ مـرددات   كـما تَعْـرَى وتَشْتَمِلُ الحُقُـولُ.



تجليات الوجدان

ولادة أبولو

لم تكن مصادفة تاريخية أن يتوفى حافظ إبراهيم (١٨٧٢-١٩٣٢) وأحمد شوقى (١٨٨٦-١٩٣٢)، وهما الرمزان الكبيران لحركة الإحياء الشعرى العربى عام ١٩٣٢، وهو العام الذى شهد ولادة جمعية «أبولو» بمجلتها المتميزة التى كانت منبرا لأصوات الحركة الشعرية العربية الجديدة، والتى أبرزت أسماء إبراهيم ناجى (١٨٩٨-١٩٥٣) وعلى محمود طه (١٩٠٢-١٩٤٩) ومحمود حسن إسماعيل (١٩١٠-١٩٧٧) من مصر، وأبى القاسم الشابى (١٩٠٩-١٩٣٤) من تونس، ويوسف بشير التيجانى (١٩١٢-١٩٣٧) من السودان، وغيرهم من شعراء الأقطار العربية. وإذا كان صدور مجلة «أبولو» بداية لعهد جديد من الشعر، وتأسيسا، لتحرر فعلى من قيود التقاليد، فإن تلك التقاليد كانت قد أخذت فى الاهتزاز، وفقدت تعاطف الأجيال الشابة، نتيجة جهود مدرسة «الديوان» : عباس العقاد (١٨٨٩-١٩٦٤) وإبراهيم المازنى (١٨٩٠-١٩٤٩) وعبدالرحمن شكرى (١٨٨٦-١٩٥٨) وكتابات طه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣) ومحمد حسين هيكل (١٨٨٨-١٩٥٦)، وشعر المهجر الذى قدم نموذجا مغايرا. وهى جهود مَهَّدَتْ الطريق لجمعية أبولو، وأتاحت لها أن تنطلق فى أفقها المحدث الواعد، وأن يكون صدور مجلتها بداية

حقيقية لما يمكن أن نسميه «الشاعر المحدث» بالقياس إلى الشاعر المحافظ الذى أخذ يغيب فعلا عن المشهد الشعرى بوفاة القطبين البارزين: حافظ وشوقى.

صحيح أن جمعية «أبولو» طلبت من أحمد شوقى أن يكون رئيسها، وأن يخلع عليها بركته، فاستجاب القطب الكبير، وقبل رئاسة الجمعية، وكتب للعدد الأول من مجلتها «أبولو» قصيدة احتلت الصفحة الأولى من العدد الصادر فى سبتمبر ١٩٣٢، إلى جانب صورة كبيرة احتلت الصفحة المقابلة بأكملها، عليها توقيعه تحت عبارة إهداء إلى مجلة أبولو. وكان مطلع القصيدة:

أَبُولُّو مــرحــبــا بِكِ يا أبولو فــإنك من عُكَاظِ الشِّــعْــرِ ظِلُّ

وهو مطلع ماكر يحاول أن يغرى الشعراء الشبان من جمعية أبولو بالعودة إلى طرائق القدماء الذين كانوا يتبارون فى سوق عكاظ القديم، عسى أن يأتوا بمعلقات يفاخرون بها القدماء. ويحتمل آن يشير المطلع إلى مجلة «عكاظ» التى كان يصدرها فهيم قنديل، وهو واحد من أكثر المدافعين عن شوقى حماسة فى مواجهة نقاده الجدد أمثال العقاد والمازنى وطه حسين. وسواء كان مطلع قصيدة شوقى يشير إلى هذا الوجه أو ذاك فإنه يؤكد نزوعا آبويا يحاول غواية الأبناء باتّباعه. ولكن الأبناء لم يكونوا يريدون اتّباعا لطريقة شوقى التى لم تكن المثل الأعلى لأحمد زكى أبى شادى (١٨٩٢-١٩٥٥)، قطب جمعية أبولو ورأسها المدبّر

الذى ذهب، فى ذروة الاحتفال بتنصيب أحمد شوقى أميرا للشعراء عام ١٩٢٧، إلى أن شوقى «ينزل منزل الزعيم للشعراء المحافظين فى مصر إن لم يكن فى العالم العربى».

ويبدو أن مؤسسى جمعية أبولو، وعلى رأسهم أحمد زكى أبو شادى، وجدوا أن الأروح لهم أن ينطلقوا من مظلة «زعيم الشعراء المحافظين» ليحموا أنفسهم من هجوم المحافظين، ويقيموا نوعا من العلاقة التى ينبثق فيها الجديد من القديم دون صراعات مؤلمة أو معارك طاحنة. وكما تعاملوا، سياسيا، مع ديكتاتورية حكومة إسماعيل صدقى باشا التى اعتدت على الدستور، وسجنت العقاد، وطردت طه حسين من الجامعة، تعاملوا، فنيا، مع رموز السلطة الشعرية القائمة التى كان أبرزها شوقى، أمير الشعراء، فأغروه برئاسة جمعيتهم، وهى رئاسة شرفية على كل حال، مقابل أن يبارك حريتهم فى المغايرة، ويصادق على انطلاقهم المخالف فى المنزع الإبداعى. هكذا، حمت جمعية أبولو نفسها من مخاطر دكتاتورية حكومة إسماعيل صدقى التى آذت الحياة السياسية والفكرية والإبداعية، كما حمت نفسها من أن تكون عرضة لهجوم شبيه بالهجوم الذى تعرضت له جماعة الديوان عندما هاجمت أوثان المحافظين منذ العقد الأول من هذا القرن.

ويبدو أن خطة الجمعية بوجه عام، وهى الخطة التى كان وراءها عقل أحمد زكى أبى شادى، كانت تهدف إلى تأسيس نوع

من الحوار الذى ينبنى على التسامح بين التيارات الأدبية المختلفة. ولذلك نَصَّت المادة الثالثة من دستور الجمعية على أن أغراضها هى السمو بالشعر العربى وتوجيه جهود الشعراء توجيها شريفا، وترقية مستوى الشعراء أدبيا واجتماعيا وماديا والدفاع عن مصالحهم وكرامتهم، ومناصرة النهضات الفنية فى عالم الشعر. وجاءت المادة الخامسة بما يبسط هذه الأهداف على كل التيارات الشعرية، ويفرض تأليف مجلس الجمعية على نحو ديموقراطى، يتألف من خمسة عشر عضوا، وهم الرئيس ونائبا الرئيس والسكرتير الدائم، ومن الخمسة الأول من أعضائه الأصليين ومن ستة آخرين لإتمام العدد القانونى. وهؤلاء ينتخبهم المجلس سنويا من بين أعضاء الجمعية مع العناية الخاصة بتمثيل البيئات الشعرية المختلفة.

هذه الخطة اقتضت التعايش السلمى مع ما كان قائما من التيارات الشعرية المختلفة، وذلك من منطق التميز وتأكيد الخصوصية، وعلى أساس من الحوار الذى لا ينفى حق الاختلاف والاجتهاد والتعددية فى الإبداع. وكان من الطبيعى أن تلجأ الطليعة التى يتزعمها أبو شادى إلى أحمد شوقى بوصفه سلطة فنية اجتماعية سياسية، يمكن الإفادة منها على نحو لا يمتع من الانطلاق فى تحقيق الأهداف الجديدة. وكان إلى جانب أحمد شوقى الرئيس خليل مطران (١٨٧٢-١٩٤٩) فى جانب

وأحمد محرم (١٨٧٧-١٩٤٥) فى جانب آخر، بوصفهما نائبى الرئيس، وأولهما مسيحى معروف بخطواته الرائدة الراسخة المعتدلة فى التجديد، وثانيهما مسلم معروف بأصوليته التقليدية التى دفعته إلى نظم «الإلياذة الإسلامية». أما سكرتير الجمعية وقطبها الفاعل فكان أحمد زكى أبو شادى. وكان الأعضاء إبراهيم ناجى وعلى العنانى وكامل كيلانى وعلى محمود طه ومحمود عماد ومحمود صادق وأحمد الشايب وسيد إبراهيم ومحمود أبو الوفا وحسن القاياتى وحسن كامل الصيرفى. وكانوا يمثلون اتجاهات متعددة، وأدواراً متباينة، ويجمعون بين الجديد والقديم، وبين المبدع والناقد، وبين خريجى الأزهر وخريجى كلية دار العلوم، كما كانوا يجمعون بين الطبيب والمهندس. وكان أكثر هؤلاء الأعضاء فاعلية، ومن ثم توجيها وتأثيرا، أعضاء اللجنة التنفيذية التى ضمت أحمد زكى أبا شادى وإبراهيم ناجى وعلى العنانى وسيد إبراهيم فضلا عن الرئيس الشرفى أحمد شوقى الذى اكتفى منه الجميع ببركة الرعاية وسماحة قبول الاختلاف.

وقد شجع شوقى على الترحيب بهذه المجموعة الشابة أنها لم تعرف الحدّية المذهبية أو العنف القتالى اللذين اتسمت بهما جماعة الديوان التى ناصبت المدرسة التقليدية العداء، من قبل أن يكتب المازنى عن «شعر حافظ» عام ١٩١٥. وقد ظهر لشوقى

روح التسامح المطمئن الذى انطوت عليه خطة الجمعية، حين ضم العدد الأول من «أبولو» - بترتيب الصفحات - قصائد لكل من خليل مطران بك «بنفسجة فى عروة» وأحمد الزين «راحة السلو» وأحمد زكى أبو شادى «موت وحياة» وكامل كيلانى «من يغنينى» وعثمان حلمى «آية الصبح» ومحمد عبدالغنى حسن «قبل السفر» والسيد حسن القاياتى «السلحفاة» ومحمد الأسمر «النرجيلة» وعبدالله بكرى «على ساحل بورسعيد» وأحمد محرم «من همومى» وأحمد صادق عنبر «خطرة ضمير» وسيد إبراهيم «ماذا يضيرك»؟ ومصطفى محمود الكيك «تِهْ يا حبيبى» وعادل الغضبان «تحت الكرمة» ومحمود صادق «أنين» ومحمود عماد «بين الحياة والموت». وكانت القصائد مزينة بصور فوتوغرافية للشعراء (فيما عدا أحمد زكى أبو شادى) تجمع بين عمائم المشايخ التى ارتداها السيد حسن القاياتى ومحمد الأسمر وأحمد الزين، وأناقة الأفندية التى تميز بها خليل مطران وعلى العنانى وعادل الغضبان وغيرهم.

وضمّ العدد الأول إلى جانب ما نظمه أحمد زكى أبو شادى فى رثاء حافظ إبراهيم (الذى كان قد توفى فى الحادى والعشرين من يوليو، قبل صدور المجلة بحوالى شهر ونصف) مشهدا من مسرحية «عنترة» التى كتبها شوقى، كما حوى العدد قصيدة من عيون التراث العربى، هى سينية ابن زيدون التى أرسلها من سجنه إلى صديقه الوزير الكاتب أبى حفص ابن برد،

وترجمة قصيدة التمثال المغشى فى سايس للشاعر الألمانى شيللر Schiller (١٧٥٩-١٨٠٥) التى ترجمها على العنانى. أما الدراسات فقد استهلت بدراسة على العنانى عن «أبولون والشعر الحىّ» واختتمت بدراسة أحمد محرم عن «السيد توفيق البكرى: أدبه وشاعريته».

ولا أظن أن أحمد شوقى توقف كثيرا عند بعض العلامات التى لم تكن خافية، وراء شفافية النسيج السمح لموضوعات العدد الأول من «أبولو» وقصائدها، ومنها على سبيل المثال دلالة الجمع بين قصيدة مترجمة وأخرى من التراث الوجدانى، وغلبة التيار التجديدى على التيار التقليدى كمًا وكيفا، ونشر أكثر من قصيدة للأعضاء الفاعلين فى الجمعية، وعلى رأسهم أحمد زكى أبو شادى، وأخيرا تقديم إسماعيل مظهر (١٨٩١-١٩٦٢) لديوان جِران العَوْدِ النُّمَيْرِىّ، وهو تقديم يكشف عن نظرة حرة طليقة من أسر التقاليد، يختتمه صاحبه بقوله إن الشعر العربى «لا يزال متأثرا بصناعة الماضى». وأغلب الظن أن أحمد شوقى أبهجه أن خصومه البارزين كانوا بعيدين عن صفحات المجلة، وأن أسرة تحريرها قد وضعت ما كتبه عباس العقاد فى القسم الأخير، ونشرت صورته فى حجم أصغر من صور شعراء أقل منه قيمة وقامة، وذلك فى حجم لا يصل إلى ثُمْنِ حجم صورة شوقى التى احتلت صفحة كاملة فى صدارة العدد.

ويبدو أن العقاد كان يتوجس من صلة المجلة بشوقى، ويستريب فى اتجاهها الذى ينطوى على المهادنة الهادئة، فآثر أن يصدم أسرة التحرير برفض التسمية التى ارتضتها للمجلة والجمعية، واستجاب إلى دعوتها للكتابة بمقال بالغ القصر، احتل اثنى عشر سطرا من المجلة، بعنوان «أبولو أم عطارد». ويدأ مقاله بنقد تسمية المجلة، فقد عرف العرب والكلدانيون من قبلهم ربًا للفنون والآداب أسموه «عطارد»، وجعلوا له يوما من أيام الأسبوع هو يوم الأربعاء، ولو أن المجلة سميت باسمه لكان ذلك أولى من جهات كثيرة، فاسم أبولو ليس مقصورا على رعاية الشعر والآداب بل منه نصيب لرعاية الماشية والزراعة عند اليونان، فضلا عن أن تسمية «عطارد» الشرقية مألوفة فى آدابنا ومنسوبة إلينا، ذكرها ابن الرومى فى بيتيه اللذين يقولان:

ونحنُ معاشر الشُّعراء نَنْمى ... إلى نَسَبٍ من الكُتَّابِ دانِ
أبونا عند نِسْبَتنا أبوهم ... عطاردٌ السماوى المكان

وأكد العقاد، فى النهاية، أن مجلة تهدف إلى نشر الأدب العربى وترقية الشعر العربى لا ينبغى أن يكون اسمها شاهدا على خلو المأثورات العربية من اسم صالح لمثلها.

وكانت تلك تحية قاسية إلى مجلة جديدة، كما كانت إعلانا بالنفور فى الوقت نفسه، واستنادا إلى تقاليد جامدة دعا العقاد

نفسه إلى مجاوزتها، خصوصا عندما أعلن قبل تسعة عشر عاما من صدور العدد الأول من أبولو (حين قدم الديوان الأول لصاحبه إبراهيم المازنى عام ١٩١٣) أن منابر الأدب العربى قد تبوأها فتية لا عهد لهم بالجيل الماضى، نقلتهم التربية والمطالعة أجيالا بعد جيلهم، فهم يشعرون شعور الشرقى، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربى.

وقد أحسن أبوشادى الرد على العقاد وكال له بمكياله، فأكد أنهم استعرضوا أسماء شتى قبل اختيار اسم «أبولو»، ولم ينظروا إليه من حيث هو اسم أجنبى بل من حيث هو اسم عالمى محبوب، وفى أذهانهم بيت حافظ إبراهيم (أحد المقلدين عند العقاد) الذى يقول:

فَارْفعُوا هذه الكَمَائِمَ عنّا ودعونا نَشُمُّ ريح الشمال

ولم يكن فى الأمر انتقاص للمأثورات العربية، فيما يؤكد أبو شادى الذى لايرى النقل عن الكلدانيين أفضل من النقل عن الإغريق، لاسيما أن عطارد Mercury فى نسبته الأدبية عالمى كذلك، وهو فى الأساطير الرومانية هرمس Hermes نفسه فى الأساطير اليونانية، ولكليهما صفات ثانوية تتصل بالزراعة وما إلى ذلك، إلى جانب رعايتهما للفنون، فلا يجوز قصر الانتقاد على تسمية أبولو الذى أخص صفاته رعاية الشعر التى هى موضع اهتمام المجلة.

ولم يقـصـّـر أقـران أبى شـادى فى الرد الضـمنى على العقاد، فاستهل على العنانى دراسات العدد بما كتبه عن «أبولون والشعر الحى» مفتتحا التحليل التاريخى النقدى الذى يؤكد العزم «فى أمر الرحلة إلى إله الشعر أبولون» ذلك الإله الذى يرعى كل أصناف الشعراء، وتسع أبواب رحمته الشاعر المطبوع إلى جانب الشاعر الصانع والشاعر الحكيم. ولم يخل العدد من لَمْزِ النزعة العقادية، خاصة ما أورده أبو شادى فى الرد على الشاعر وعالم اللغة التقليدى أحمد الزين (... - ١٩٤٧) من رفض لكل من ينطوى على «روح بابوية فى إصـــدار أحكامـــه» و«لا يرى لأية مسألة وجهين».

والواقع أن طليعة أبولو تعاملت مع العقاد من المنطق نفسه الذى تعاملت به مع أحمد شوقى، فهى طليعة آمنت بالحوار بين الأجيال المتعاقبة، والتيارات المختلفة المعاصرة. وكان إيمانها بالحوار جانبا من سعيها إلى تأكيد حضورها المتميز، وطموحها إلى تجسيد المغايرة التى تبدأ من احترام كل إنجاز، والانطلاق منه بوصفه نقطة بداية وليس نقطة انتهاء. ولذلك اتجهت هذه الطليعة إلى أحمد شوقى بوصفه الأب الذى لابد أن يتميز عنه أبناؤه، وسعت إلى العقاد طالبة الدعم الذى لا يعنى الانضواء تحت لوائه. وبارك شوقى الجماعة التى لم تبادر بهجوم، وذلك على النقيض من العقاد الذى سخر من الجماعة التى لم تخرج من تحت عباءته البابوية فى التجديد الشعرى.

ويبدو أن حرص أحمد زكى أبى شادى على التخلص من النظرة البابوية هو الذى دفعه إلى أن يستهل العدد بكلمة المحرر، بعد قصيدة شوقى وصورته، مؤكدا أن الشعر العربى تسامى وانحط فى آن: تسامى بتأثره بنفحات الحضارة الجديدة ونزعاتها الإنسانية وروحها الفنية، وانحط بما أصاب معظم رجاله من نواقص. وأهم هذه النواقص، عند أبى شادى، أمران؛ أولهما الأزمة الاقتصادية التى لا تتيح للشعراء التفرغ الواجب للإبداع. وثانيهما الشعور القوى بالفردية فى ممالك الشرق التى طالما خلقت الأصنام ثم عبدتها. إن هذا الشعور هو الذى حال دون كل تضافر، وساعد على استمرار التحاسد والتنافر بين الأدباء عامة والشعراء خاصة، وأدى إلى انصراف معظم الجهود إلى عبادة هذا الشخص أو ذاك، وتحطيم هذا العلَم أو ذاك، بدل التعاون على بناء هيكل الشعر الخالد وتمجيد رمز علويته «أبولو». ولا سبيل إلى النهضة الحقيقية، فيما يرى أبو شادى، إلا بالقضاء على روح التنابذ والتخاذل، والبدء من التسامح، وروح الحوار، وحق الاختلاف. والخطوة الأولى فى الوصول إلى ذلك، ومن ثم مساعدة الشعراء على الحياة الكريمة، هى تأسيس هيئة مستقلة لخدمة الشعر. هذه الهيئة هى جمعية أبولو التى تهدف إلى رعاية الشعراء ماديا ومعنويا، دعما للجديد الذى ينمو بالتفاعل مع أشباهه ونقائضه. وقد راعى أبو شادى أن يُنَزِّه

مـجلة أبولو، منذ عـددها الأول، عن طنطنة الألقـاب والرتب، ومخاطر التحزب والغرور، وجمود التعصب، وضيق أفق الأنانية الفردية.

وبدأت المجلة من حيث انتهى شوقى والعقاد على السواء، فدخلت بالشعر إلى أفقه الواعد بالحداثة. ولم يفارق العقاد نفوره من المجلة التى تصاعد عداؤه لها، منذ أن صدر عددها الأول فى سبتمبر ١٩٣٢، إلى أن صدر عددها الأخير فى ديسمبر ١٩٣٤. أما شوقى فسرعان ما رحل عن الدنيا بعد أن بارك المجلة بقصيدته التى لعلها آخر ما نظم من شعر، فقد توفى بعد صدور العدد الأول بأقل من شهر، فى فجر الجمعة الرابع عشر من أكتوبر سنة ١٩٣٢، بعد أن ترأس أول اجتماع لمجلس إدارة الجمعية (مساء الاثنين العاشر من أكتوبر) بأربعة أيام على وجه التحديد.

وكان على جمعية أبولو أن تحتشد لرثاء رئيسها أمير الشعراء. حمل أعضاؤها نعشه فى جنازه المهيب، وأسهموا فى الاحتفال الوطنى بذكراه فى اليوم الأربعين من وفاته، وأصدروا عددا تذكاريا من المجلة، قاموا بتوزيعه فى الاحتفال، هو العدد الرابع الذى صدر فى ديسمبر١٩٣٢. ويستهل أحمد زكى أبو شادى هذا العدد بتقرير حرص الجمعية على الحق والإنصاف، فى مقام الذكرى الطيبة، بعيدا عن مجاملة أسرة الفقيد، حيث لا

تجوز المجاملة. ويؤكد أنه حرص على ذلك مع الفقيد ذاته عمرا مديدا، وأن تأكيد البعد عن المجاملة ألزم ما يكون بعد وفاة شوقى، حتى يمكن لدارس الأدب فى المستقبل أن يرجع إلى صحائف أبولو مطمئنا. ويختتم كلمة المحرر بضرورة أن نستفيد من عظة الموت البالغة أقصى ما يستفاد من دروس الحياة والخلود:

فالعبقرية لا محل لكُنْههـــــا ... أبدا، وليس جلالها لفـــبناء
كُلٌّ الجمالُ مطوّعٌ لجَمَالهـــا ... كُلٌّ الوجود يَخُصُّها بدُعَـــاء
تحيا وتفنى، والحياةُ وضِدُّهـــا ... سيّان فى مَلَكُوتها المُتَنَائِـــى

وتؤكد الأبيات وعى أبى شادى بالرابطة التى وصلت الطليعة من أبناء أبولو، على أساس من الديمومة التى تتصل بها حلقات التحول التى يتولد بها الجديد من القديم، واللاحق من السابق، فى دورة الخلق التى تنطوى على تعاقب الحياة والموت، واختلاف الوجود والعدم.

ولذلك حملت طليعة أبولو نعش شوقى فى جنازه المهيب، وساروا به إلى أن غيّبوه فى قبره، فى شعيرة لم تخل من دلالة رمزية، دلالة يتولّد بها الحى من الميت، والمستقبل من الماضى. ولم تكن مصادفة تاريخية، مرة أخيرة، أن على محمود طه الذى أكمل العقد الثالث من عمره عام ١٩٣٢ كان قد شرع، عقب أول وآخر اجتماع لجمعية أبولو مع رئيسها شوقى، فى إنشاء إحدى

قصائده التى غدت إحدى روائعه، أعنى قصيدة «ميلاد شاعر» التى يعدّها الكثير من النقاد تجسيدا صافيا لنموذج الشاعر الرومانسى.

ميلاد شاعر

هَبَطَ الأرْضَ كالشُّعَاعِ السَّنِيِّ ... بِعَصَا سَاحِرٍ وقَلْبِ نَبِيِّ
لَمْحَةٌ مِنْ أشعَّةِ الرُّوحِ حَلَّتْ ... فى تَجَالِيدِ هَيْكَلٍ بَشَرِيِّ
أَلْهَمَتْ أَصْغَرِيهِ منْ عَالَمِ الحِكْـ ... ـمَةِ والنُّورِ كلَّ مَعْنًى سَرِيِّ
وَحَبَتْهُ البيانَ رِيًّا من السِّحْـ ... ـرِ بِهِ للعقُولِ أعذَبُ رِيِّ
حينما شارَفَتْ به أفقَ الأرْ ... ضِ زَهَا الكونُ بالوليدِ الصَّبِيِّ
وَسَبَا الكائناتِ نورُ مُحيًّا ... ضاحِكِ البشرِ عن فُؤَادٍ رضِيِّ

تلك كانت الأبيات التى استهل بها على محمود طه (١٩٠٢-١٩٤٩) قصيدته الشهيرة "ميلاد شاعر" التى نشرت، للمرة الأولى، فى العدد الثالث (المجلد الأول) من مجلة "أبولو" الذى صدر فى نوفمبر١٩٣٢ . وكانت القصيدة خاتمة العدد الذى تصدرته ترجمة "ليالى ألفريد دى موسيه" Alfred de musset (١٨١٠-١٨٥٧) التى عربّها عن الفرنسية نظما إسماعيل سرى الدهشان وترجمة "وداع هكتور" للشاعر الألمانى شيللر التى نقلها على العنانى إلى العربية طبق النص الألمانى.

وكانت تسبق قصيدة "ميلاد شاعر" فى الترتيب قصائد مفردة لكل من خليل شيبوب وسيد قطب وحسن كامل الصيرفى ومحمود عماد ومصطفى صادق الرافعى وكامل كيلانى ومحمد الماحى وسيد إبراهيم، فضلا عن ثلاث قصائد لكل من أحمد زكى

أبى شادى سكرتير جمعية "أبولو" ومؤسسها ورئيسها الفعلى، وإبراهيم ناجى الذى كان أحد أعضاء اللجنة التنفيذية للجمعية فى تشكيلها الأول ووكيلا لرئيسها فى التشكيل الثانى الذى أعقب التشكيل الأول بأقل من عام.

ولم يكن على محمود طه معروفا وقت كتابة هذه القصيدة بوصفه شاعرا بارزا، كما أن وجوده فى جمعية أبولو (التى انضم إليها مع رفاقه فى "المنصورة" الذين سبقوه إلى "أبولو" أو لحقوا به فيها، أمثال إبراهيم ناجى ١٨٩٨-١٩٥٣ ومحمد حسن الهمشرى ١٩٠٨-١٩٣٨ وصالح جودت ١٩١٢-١٩٧٧) كان وجودا هامشيا، فلم ينشر فى مجلتها سوى هذه القصيدة التى لم تلحق بها سوى قصيدة أخرى، هى "مخدع مغنية" التى نشرها فى العدد السابع (مارس١٩٣٣). ولم يستمر وجوده عضوا فى "جمعية أبولو" طويلا، فقد استقال منها بعد أقل من عام على إنشائها، وهجر مجلتها إلى منابر أخرى وجدها أصلح له وأنسب، فنشر فى مجلة "الرسالة" التى أصدر محمد حسن الزيات (١٨٥٥-١٩٦٨) عددها الأول فى الخامس عشر من يناير١٩٣٣ فضلا عن مجلات وجرائد ذلك الزمان المعروفة: السياسة الأسبوعية واليومية، والمقتطف، والسفور، والبلاغ، وكوكب الشرق.. إلخ. ولكن قصيدة "ميلاد شاعر" التى نشرتها "أبولو" خاتمة لعددها الثالث، لفتت الأنظار إليه، بوصفه واحدا

من شعراء الجيل الجديد الذين تمردوا على النموذج الإحيائى التقليدى للشاعر، واستبدلوا به نموذجا جديدا لشاعر الوجدان الذى سرعان ما أصبح علامة على عصر جديد من الإبداع وطراز مختلف من الفردية.

وكان على محمود طه، من بين طليعة جيله، هو من صاغ تجسد هذا النموذج وولادته فى قصيدته، تلك القصيدة التى تتحول فيها الذات إلى موضوع، وينعكس فيها الإبداع على نفسه ليجتلى حضوره المائز، ويتعرف هويته، ويحدد خصوصيته. وذلك على نحو تغدو معه القصيدة بيانا لنوعها من القصائد، وكشفا عن الكيفية التى يتولد بها طرازها من الشعر، أو يولد بها نموذجها من الشاعر. بعبارة أخرى، فإن "ميلاد شاعر" قصيدة موضوعها هو فاعلها، وفاعلها يتأمل تصوره عن صنعه الذى يراه نوعا من الإلهام، أو نوعا من الكشف الذى يضىء فى داخله أو يهبط إليه كما تهبط النبوءة أو البشارة. ومن هذا المنظور، يمكن تصور علاقة القصيدة بموضوعها على أنها علاقة الذات بنفسها، فى انقسامها المعرفى الذى يجعل منها ذاتا ناظرة وأخرى منظورا إليها. لكن الذات المنظور إليها تتحول، بفاعلية الرؤيا وحدوس التأمل الكاشفة، إلى رمز للولادة التى يتجسد بها النموذج الجديد للمبدع، أو الشاعر، كما تتجسد النبوءة الواعدة أو الحلم الأولى بالخلق. والعلاقة بين الرمز والمرموز إليه، فى هذا

المجال، هى علاقة "الطفل" بالبراءة والنقاء والأحلام والجمال الذى ينطوى عليه الإبداع، وهى علاقة ولادة الشاعر بولادة الكائنات النورانية التى تغدو بشارة للوعد ووفاء به فى آن.

ومن المصادفات اللافتة أن تنشر مجلة "أبولو" قصيدة "ميلاد شاعر" خاتمة للعدد الذى افتتحته "ليالى ألفريد دى موسيه" الأربع، ليلة مايو وليلة أغسطس وليلة أكتوبر وليلة ديسمبر، مُعَرَّبَةً نظما بقلم إسماعيل سرى الدهشان، كأن المجلة ترد العجز على الصدر، وتوازى بين الخاتمة والمفتتح، وتقابل بين ما يومئ إليه "ميلاد" شاعر عربى السمات وما تنطوى عليه "ليالى" شاعر غربى الملامح، يجمع بينهما الخيال المجاوز للتعقل الكلاسيكى، والوجدان الذى يفتح أبواب الفردية على مصراعيها، والروح الذى يجمع بين السحر والنبوة، فيهبط الأرض كالشعاع السنى، معلنا عهدا جديدا من الإبداع الذى يتصدر به الشاعر الكون، ليؤكد تجسّد النموذج الرومانسى فى صعوده الواعد. هكذا، هتفت ربة الشعر بالشاعر، فى الليالى، ونطق نظم الدهشان صوتها الذى يقول:

أَيُّها الشَّاعِرُ خُذْ قِيثَارَتَــــكْ   إننـى خالـدةٌ والدَّهْرُ لَـــــكْ

مفتتحا عهد الشاعر الرومانسى الذى تَصَدَّر عصره ، فى منحى لا يختلف كثيرا عن المعنى الذى يؤكده البيت قبل الأخير من قصيدة على محمود طه الذى يقول:

أيُّها الشَّاعِرُ اعْتَمِدْ قِيثَارَكْ	واعْزِفِ الآنَ مُنْشِداً أشْعَارَكْ

فيومئ إلى القيثار نفسه، والحضور نفسه الذى يصل بين المجلى الفرنسى والعربى لشاعر الوجدان. ولكن من الزاوية التى تبرز خصوصية على محمود طه الذى يستهل قصيدته بالشعاع السَّنِىِّ للقيثار، ويهبط به من أعلى عليين، كطائر الفردوس الذى ينزل إلى الأرض، حاملا البشارة والعلامة، فاتحا عهد الشاعر الملهم الذى يحتوى النور السماوى بين جنبيه، وينطوى على معنى النبوة فى فؤاده.

ولم يكن من قبيل المصادفة تشبيه الشاعر بالطائر السماوى أو النورانى فى هذا المقام، فصورة الشاعر - الطائر الذى يصل ما بين السماء والأرض صورة رومانسية أصيلة، لها جذورها فى شعر كبار الإحيائيين، وبخاصة أحمد شوقى الذى يصف «الشاعر» الذى هو روح الربيع بقوله:

هو طَيرُ اللّه فى رَبْوتِهِ	يَبْعثُ الماءَ إليه والغذاء
روحُ الله على الدنيا به	فهى مثل الدار، والفنُّ الفناء
تكتسى منه ومن آذاره	نفحةَ الطيب وإشراق البهاء

ولكن صورة الشاعر - الطائر تكتسب دلالات روحية مركزية فى شعر الرومانسيين، فتجعل من ولادة الشاعر هبوطا رمزيا للطائر الذى يصل السماء بالأرض، حاملا بشارة البعث

التى تتجدد بها الحياة، ويبدو مولده قرين مولد الأنبياء الذين يشيعون الخير فى الحياة كلها، ويحيلون الوجود كله إلى بحر من النور تسرى الملائك على أفقه، فتتجسد صورة الشاعر - النبى - الطائر متكررة فى شعر الرومانسيين بوجه عام، وشعر على محمود طه بوجه خاص، وذلك على نحو ما نقرأ فى قصيدته «الله والشاعر» التى يقول فيها:

بَعَثْتَه طيرا خَفُوقَ الجناحْ	على جنان ذات ظلٍّ وماءْ
أَطْلَقْتَه فيها قُبَيْل الصباحْ	وقلتَ : غَنِّ الأرضَ لَحْنَ السّماءْ

ولم يكن نشر قصيدة "ميلاد شاعر" فى العدد نفسه من أبولو الذى شهد ترجمة "ليالى ألفريد دى موسيه"، فضلا عن أوجه الشبه التى ربطت بين القصيدتين فى النزوع العام للشعر والنموذج الخاص للشاعر، هو المفارقة الوحيدة اللافتة، فهناك مفارقة أخرى، تؤكد الوجه المضاد، فى علاقة اللاحق بالسابق.

لقد نشرت مجلة "أبولو" قصيدة "ميلاد شاعر" فى الشهر التالى لوفاة أحمد شوقى أمير الشعراء الإحيائيين الذى توفى فى الرابع عشر من أكتوبر١٩٣٢ . ويعنى ذلك أن القصيدة التى بشرت بولادة شاعر جديد، هو على محمود طه، و ولادة نموذج جديد للشاعر (الرومانسى) الذى تؤسس به القصيدة عهدا جديدا من الشعر، كانت علامة بداية ونهاية فى الوقت نفسه. وكما يولد

الحى من الميت، أو ينبثق الجديد من القديم، تولّدت قصيدة على طه وانبثقت، دلالة لافتة من الدلالات التى تتجسد بها أسطورة الولادة الجديدة أو البعث. ولذلك نطالعها فى مجلة "أبولو"، تحت عنوان "الشعر القصصى"، مهداة إلى روح أحمد شوقى (بك). وتحت الإهداء توضيح يقول:

"بدأ الشاعر فى إنشاء هذه القصيدة مساء الاثنين العاشر من أكتوبر إثر عودته من حفلة الشاى التى أقامها المغفور له أحمد شوقى بك لمجلس جمعية أبولو قبيل اجتماع المجلس برئاسته، وانتهى منها فى فجر يوم الجمعة حيث كانت روح بلبل كرمة ابن هانئ فى طريقها إلى ملكوت الله وعالم النور. وكأنما كان الشاعر يصف فى قصيدته هذه بعث الشاعر العظيم فى الحياة الأخرى ودخوله جنة المأوى، ويقف من ذلك البشر الطافح فى أمسيتها وأصباحها ورياضها وأنهارها بذلك البعث موقف الحقيقة لاموقف الخيال. فإلى روح شوقى نهدى قصيدة البعث والميلاد".

ولا أعرف على وجه القطع من الذى كتب ذلك التوضيح. ربما كتبه أحمد زكى أبو شادى، بوصفه محرر مجلة أبولو، والراعى الذى أظلَّ برعايته على محمود طه، وضمَّه إلى جمعية

أبولو، وقدمه إلى جمهور الشعر العريض التقديم اللائق للمرة الأولى. فهو توضيح لم تضمه الطبعات المتلاحقة من ديوان علي محمود طه الأول «الملاح التائه» الذى صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٣٤ بعد وفاة شوقى بعامين، والذى يبدأ بقصيدة «ميلاد شاعر» بوصفها بداية وعلامة، فى دورة البعث، أو تقلّب أبولو الذى يتّحد مع الشمس فى حركتها الأزلية ما بين الغروب والشروق.

وربما كان كاتب التوضيح على محمود طه نفسه، متأثرا بلقائه الأخير (ولعله الأول) بأحمد شوقى الذى ذهب إليه مع أعضاء جمعية أبولو، بعد أن اختاروه رئيسا للجمعية، فاستضافهم فى منزله (كرمة ابن هانئ) ليعقدوا اجتماعهم الأول، واحتفى بهم، واحتفوا به. وكان ذلك هو الاحتفاء الأخير فى حياته، فقد توفى فى الليلة الرابعة لهذا الاحتفاء، وهى الليلة نفسها التى أنهى على محمود طه فى فجرها قصيدته "ميلاد شاعر"، دون أن يعرف خبر وفاة شوقى إلا بعد أن فرغ منها، فاستشعر مفارقة الموقف، وكتب التوضيح السابق المضاف إلى القصيدة. وقد يكون شخص ثالث هو الذى كتب ذلك التوضيح.

لكن الأهم من شخص الكاتب دلالة الكتابة التى تؤكد معنى المفارقة التى يتولد بها الجديد من القديم، والتى تجعل من "ميلاد شاعر" قصيدة للبعث والميلاد. لكن أى بعث وميلاد؟ هل

تتحدث القصيدة عن بعث الشاعر أحمد شوقى فى الحياة الأخرى ودخوله جنة المأوى، ومن ثم تصف موقفه فى هذا البعث؟ أغلب الظن أن هذه الكلمات خطّها كاتب التوضيح على سبيل المجاملة، أو الاستجابة العفوية الانفعالية إلى صدمة وفاة شوقى التى دفعت الكاتب، فيما أتصور، إلى توجيه مناسبة كتابة القصيدة لتؤدى التحية التى يقتضيها المقام لروح شوقى، بوصفها قصيدة فرغ صاحبها من إنشائها لحظة وفاة الشاعر الكبير.

ويؤكد هذا التصور أن جمعية "أبولو" كانت تستعد لإصدار عددها اللاحق (العدد الرابع الذى صدر، فعلا، فى ديسمبر١٩٣٢) الذى خصصته لذكرى أحمد شوقى، وتعهدت بالفراغ منه وتوزيعه يوم حفل تأبينه. وقد نشرت قصيدة على محمود طه بعد أخبار الجمعية التى تضمنت رثاء أحمد شوقى الذى قامت الجمعية بواجبها فى نعيه إلى العالم العربى بوصفه رئيسا لها. وقام أعضاؤها بالاشتراك فى الجنازة وحمل النعش، كما اشتركوا فى تقبل عزاء المعزين لشعورهم أنهم من أسرة الشاعر الذى تستند شهرته إلى عبقريته الشعرية التى كانت رئاسته للجمعية رمزا من رموزها.

ودليل ثان علي أن ذلك التوضيح قصد به المجاملة، أن الشاعر عندما نشر القصيدة فى ديوانه الأول "الملاح التائه" بعد

عامين (١٩٣٤) لم يذكر هذا التوضيح، ونشر القصيدة دونه، ذلك على الرغم من أنه نقح القصيدة فى طبعة الديوان، واستبدل ببعض كلماتها وتراكيبها بل أبياتها ما يكمل إتقان صنعتها. وفى الوقت الذى حذف التوضيح التقديمى من قصيدة "ميلاد شاعر" أبقى عليه فى قصائد أخرى كثيرة، هى «رجوع الهارب»، و«أيتها الأشباح»، و«على الصخرة البيضاء»، و«الأجنحة المحترقة»، و«القطب»، و«الأمسية الحزينة»، و«الملك البطل»، و«قبر شاعر»، و«شوقى»، و«عدلى يكن»، و«فى القرية»، و«البحيرة». وفى ذلك ما يؤكد أن توضيح "أبولو" للقصيدة لم يكن سوى نوع من العبرة المفروضة على القصيدة.

لكن المفارقة نفسها تظل قائمة بين "ميلاد شاعر" بالمعنيين الحرفى والمجازى و"وفاة شاعر" آخر بالمعنيين نفسيهما. ولهذه المفارقة ما يؤكدها فى ديوان على محمود طه الأول "الملاح التائه"، خصوصا فيما يحتويه من قصائد، إذ يضم الديوان قصيدة رثاء مباشر لأحمد شوقى بعنوان "شوقى"، نشرها الشاعر فى "كوكب الشرق"، بعد أن أنشدها فى الحفلة التى أقامتها مساء الأحد أول يناير سنة١٩٣٣ الممثلة فاطمة رشدى (١٩٠٨-١٩٩٦) عن أسرة المسرح لتأبين أحمد شوقى. وكانت الأحاديث قد استفاضت عن انهيار دولة الشعر فى مصر بوفاة شوقى، وأنه لا قائمة للشعر فى مصر من بعده. وكتب على طه

قصيدته لتأكيد النظرة المغايرة التى ترى أن الشعر فى مصر يتجدد دوما، وأن الجيل اللاحق يبدأ من حيث انتهى الجيل السابق، وأنه إذا كان شوقى هجر الأرض حين ملّ مقامه فيها، وتطلع إلى عالم الروح، فإن جيلا جديدا أتى بعده، ينشر الإبداع المتجدد، ويؤسسه على مسرح الشعر الذى يخاطبه على طه بقوله:

ولك اليوم همةٌ فى شـــبـاب ملأوا العصـر قـوة وهُمامـه
نزلوا ساحة يشيدون للمجـــد وَشقُّوا إلى الحــياة زحامـه

هذه الهمة المتفجرة للشباب الجديد الذى نزل ساحة الإبداع، فى مصر، كانت الحضور المتجدد الذى صاغ على محمود طه أسطورته، بوصفها أسطورة البعث والولادة الجديدة، فى قصيدة "ميلاد شاعر". ولذلك تبدأ القصيدة بالدلالة المناقضة لبداية مرثية "شوقى" التى تنطلق من عودة الروح إلى أصل عنصرها السماوى، و صعود الشاعر من الأرض إلى السماء. أعنى أن "ميلاد شاعر" تسير فى حركة معاكسة لحركة مرثية "شوقى"، هى حركة الميلاد لا الموت، الهبوط لا الصعود، الخروج من المنبع إلى معترك الحياة الذى هو تفجر الوجود بالحضور.

ومن اليسير، والأمر كذلك، أن نقرأ "ميلاد شاعر" على أنها تجسيد لأسطورة الولادة الجديدة لشاعر يهبط الأرض،

كـالوعـد والبـشـارة، مـزدوج العنصـر، فى تشكله الذى يصل بين الأرض التى ترجع إليها تجاليد (أعضـاء) هيكله البشرى والسماء التى تنتـمى إليـهـا أشـعـة الروح التى ينطوى عليـهـا. هذا الشـاعـر كائن يجمـع، فى حضـوره وتأثيره، بين عصـا السـاحـر فى قدرتها على تغـيير أشكال العنـاصـر والكائنات، و المعـرفة المتعـالية التى يفيض بها قلب النبى فى قدرته على إدراك مـا لا يدركه البشر من علاقـات. وحين تضـفـر القصـيدة الملامح الأسطورية لهـذا الكائن فـإنهـا تؤكـد دلالة النور التى ترادف الإلهـام والوحى والكشف، فتومئ إلى معنى الجَبْر الذى يلازم الإلهام الذى ينطق الأصغرين (القلب واللسان) بما يـهبط من عـالم الحكمـة العلوية، كمـا تومئ إلى معنى الكشف الذى لاإرادة معه لمن يتلقاه، وذلك بالمعنى الذى يغدو به الشاعر صاحب بصـيرة، يستقبل حقيقة متعالية، تتنزل عليه من "المحل الأرفع" كأنها النفس فى عينية ابن سينا المعروفة، أو كـأنها النور الذى ينبـثق مـع مـولد الأنبيـاء، بالمعنى الذى قصـد إليه شوقى عندما تحدث عن مولد عيسى عليه السلام قائلا:

وازدهى الكونُ بالوليدِ وضَـــاءَتَ ... بسَناه من الثَّرَى الأرْجَـــاءُ

تَمْـلأُ الأَرْضَ والعَوالـمَ نُـــورا ... فالثرى مائجٌ بهـا وَضَّـــاءُ

والمسافة ليست بعيدة بين الفضاء الدلالى الذى يتحرك فيه "الوليـد" داخل بيـتى شـوقى والفـضـاء الموازى الذى ينبثق فـيه

"الوليد الصبى" الذى يزهو به الكون فى قصيدة على محمود طه، فكلا الوليدين امتداد لمعنى الولادة التى يتجدد بها الكون، ويتجسّد بها عهد جديد من المعرفة التى يهتدى بها الوجود ويثرى.

لكن نوع الولادة النورانية الذى تؤديه قصيدة "ميلاد شاعر" له مسربه الخاص إلى طقس الأسطورة التعليلية التى ينبثق بها نموذج الشاعر الرومانسى، بوصفه الكائن المفارق الذى تتحول بولادته الطبيعة والكائنات، وتنتقل من طور إلى طور، فهو الوليد النورانى الذى يهل على الكون:

وَعَلى ثَغْرِهِ يضىءُ ابتسامٌ رَفَّ نُورا بأُرجُوانِ نَدىً
وَعَلى راَحتيه رَيْحانةٌ تَنْدى، وقيثارةٌ بلحنٍ شَجِىٍّ

والذى تصاحبه مظاهر ولادة البطل الأسطورى وعلاماته، فى الفعل الطقسى الذى يبسط نفسه على عناصر الكون، ويتجسد فيها، ويتحول بها من الجدب إلى الخصب، ومن الموات إلى الحياة.

وكما ينطوى الطقس الذى تؤديه القصيدة على عمليات تناص متعددة، نتذكر بها تخلق الوجود فى أسفار الوجود، ونتقلب مابين مساء الكون وصباحه، فإننا نتحرك فى حركة متكررة الرجع بين مرايا الطبيعة، على نحو يتجسد به فى كل

حركة معنى من معانى "ميلاد الشاعر" فى طقسه الأسطورى، وتنقلنا القصيدة من إجمال صور الحسن فى الطبيعة إلى تفصيلها، عبر أزمان أربعة موازية لفصول الطبيعة الأربعة، وبواسطة أصوات أربعة تشمل الإنسان والطبيعة، وتشخّص الطبيعة بصورة الإنسان، وتنطقها بلسانه. ويحدث ذلك فى الأداء الطقسى الذى يتجاوب فيه صوت العذارى وصوت الفجر و الليل و النجمة، ويظهر فى رجع السؤال الأبدى المتكرر عن سر معجزة التحول فى العناصر والكائنات، وهو السؤال الذى يولّد، فى القصيدة، الإجابة المتكررة: إن ما تشهدون ميلاد شاعر.

وحين تكتمل الإجابة المتكررة، فى دوراتها الأربع، تنتقل القصيدة من صيغة السؤال وجوابه إلى صيغة الخطاب الذى نسمعه، من خلال ضمير المتكلم غير المباشر. ويتحول الصوت الذى يجيب عن أسئلة الوجود إلى صوت يتوجه إلى الشاعر نفسه، ليكشف له عن مفارقة حضوره، وغاية وجوده. ويقع ذلك فى لحظة أشبه بلحظات الكشف الصوفى، لها علاماتها التى تتشكل بها رؤيا الحقيقة الشعرية التى يتجسد بها نموذج الشاعر، ويتحول بها ميلاده إلى حضور كامل، لا فارق فيه بين ما تنطوى عليه الأسطورة، أو تتيحه، من كشف، وما تؤديه لحظة الحدس الصوفى، بواسطة الخيال الذى هو علم ظهور المعانى التى لا تقوم مجسدة بنفسها، أو حضرة المطلقات التى يجتليها

الكشف، أو عالم الحضرة الذى تظهر به المطلقات للحس على سبيل التمثيل الرمزى. وبداية هذه اللحظة، وعلامتها الأولى، هى تجلى صوت الحضور الذى:

لَمْ يَبِنْ صُورةً ولكن رأَتْـــه　　　بعيونِ الخيال منّا البصائر

وهو صوت يخاطب الشاعر الذى يقع عليه التكليف خطاب الأعلى إلى الأدنى، أو خطاب المطلق إلى مجلاه النسبى، فى اللحظة التى يكتمل بها حضور الشاعر بتعرفه أسرار وجوده، وتلقيه شعائر مهمته القدسية .

وعندئذ، يتحقق معنى المفارقة التى تصل الشاعر بالبشر فى الوقت الذى تنأى به عنهم، ومعنى الازدواج الذى يؤرق وجود الشاعر، فيبدو كالوتر المشدود بين قطبين متناقضين يتجاذبانه: تجاليد هيكله البشرى وأشعة الروح التى حلّت فيه من عالم النور. أعنى الازدواج الذى يجمع، داخل الشاعر، بين الشكوى البشرية من آلام الأرض وجحود البشر، والقدرة الرؤيوية التى تلمح، بواسطة الخيال الحدسى، جمالا يجلو سنى الخواطر. وذلك هو الازدواج الذى ينطوى على معنى التضحية التى يسعد بها الوجود، ويشقى بها الشاعر. وقد مَثَّلوا له بالشمعة التى تضىء للآخرين وهى تحترق، وذلك لتأكيد تضحية العارف الذى لاتكتمل معرفته إلا بالألم، ولايدخل جنته إلا بإنكار الذات، ولا ينكر ذاته إلا بأن يستحيل إلى وجود خالص من الحب.

هكذا، تكتمل الرؤيا الحدسية ومعنى الكشف، ويدخل الشاعر جنّته التى وعد بها، والتى ليست سوى الأرض التى هبط عليها كالشعاع السنى، وتتجلى له حقيقة المهمة التى تجعل من حضوره فى الأرض حضور البشائر. وليس أكثر من النور ومشتقاته فى وصف هذا الحضور، داخل القصيدة؛ ابتداء من هبوط الشاعر نفسه كالشعاع السنى، أو كلمحة من أشعة الروح، وانتهاء بنور محيّاه و ابتسامته التى هى نور يرف وميلاد فجر. وما بين البداية والنهاية، يبدو وجه الثرى مستفيض الضياء، ويقبل الفجر واضح النور مشرق اللألاء. ويرقص السنا الوضاح، فراشا له من ريق الشعاع جناح. ويتجلى المساء فى ضوء بدر، كأن النجوم تسبح فيه، قبلات تهفو بثغر حالم، وكأن الوجود كله بحر من النور، على أفقه الملائك تسرى.

ويتجاوب ميلاد النجم وميلاد الشاعر، فى هذا الصفو النورانى الذى يمحو المنون، ويستبدل بالموت الحياة، وينشر الحياة الربيعية فى الوجود. ويقع التكليف على الشاعر، كأنه الأمر النهائى الذى يستهل عهدا جديدا، ويضع اللمسة الأخيرة فى النموذج الذى جسّده "ميلاد شاعر"، والذى ينقلب الخطاب الموجه إليه من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع، فى المقطع قبل الأخير من القصيدة، حيث يغدو الجمع تأكيدا للحضور المتفرد الذى تنطوى عليه مفردات النموذج الذى ينعكس فى الجمع، أو

يرى نفسه فيه، خصوصا حين يخاطب ذلك الجمع خالقه، أو روح الوجود على النحو التالى:

ادخلوا الآن أيهــــا المحـــــسنونـا
جـنة كـنـتم بـهـــــا تـوعـــــدونـا
فـــــاجــــعلوها مـن البـــدائـع زونا
وامـــــلأوها من الخـــيــــال فنونا
امـــــلأوها فـنًا ولـيس فـــتـــــونـا
وانشـروا الـصفـو فـوقـها والـسكونا
غـــيـــر لحنٍ يرف فــيــهـــا حنونا
تـتـــــغنى به الـطيـــــور وكُـــــونـا
وسنـا مُـــشـــرقٍ يضـىء الدجـــونا
ســرمــدىٍّ الشـعـــاع يمحــو المنونا

وعندما ينتهى هذا الخطاب، تكون شعيرة تكريس الشاعر أو تنصيبه أو ولادته قد اكتملت، فلا يبقى سوى أن يعود الخطاب – فى نهاية القصيدة – إلى إفراده النهائى الذى يختمه ضمير متكلم، يخاطب الشاعر الذى اكتملت ولادته وتمت شعائر تنصيبه على النحو التالى:

أيها الشاعر اعتمدْ قيثـــــارَكْ   واعزف الآن منشـــــدا أشعـــارك
واجعل الحُبَّ والجمالَ شعــــارَكْ   وادْعُ ربّا دَعا الوجــــودَ وبارَكْ
فزهى وازدهى بميلاد شاعرْ.

واحد من شعراء أبولو

عندما صدر العدد الأول من مجلة «أبولو» فى سبتمبر ١٩٣٢، كان شاب من جنوب الوادى اسمه محمود حسن إسماعيل يشد (١٩١٠-١٩٧٧) رحاله إلى القاهرة، تاركا قريته النخيلة مركز «أبو تيج» محافظة أسيوط، متوجها إلى مدرسة دار العلوم التى التحق بها، وظل فيها إلى أن تخرج منها عام ١٩٣٦، مختتما رحلته التعليمية التى بدأت بحفظ القرآن الكريم فى كتّاب القرية، وامتدت بالرحلة الصغرى إلى أسيوط للحصول على كفاءة التعليم الأولى من مدرسة المعلمين، ووصلت إلى ذروتها بالرحلة الكبرى إلى القاهرة، حيث دار العلوم التى أنشأها على مبارك عام ١٨٧٢، لتكون واسطة العقد التى تجمع بين التعليم الدينى القديم والتعليم المدنى الحديث.

وكان ذلك الشاب بدأ فى أسيوط خطواته الإبداعية الأولى فى الشعر، مشدودا إلى القديم الذى اعتاده، والذى كان أحمد شوقى يمثل ذروته الإبداعية الموصولة بالأسلاف، مبهورا بالجديد الذى كان أمثال خليل مطران (١٨٧٢-١٩٤٩) وعبد الرحمن شكرى (١٨٨٦-١٩٥٨) وعباس العقاد (١٨٨٩-١٩٦٤) وجبران خليل جبران (١٨٨٣-١٩٣١) وميخائيل نعيمة (١٨٨٩-١٩٨٨)

يبشرون به. وعندما وصل القاهرة، فى مطلع عامه الأول من التعليم العالى، كانت القاهرة نفسها تشهد لحظة حاسمة من لحظات التحول، فى تاريخها الشعرى، وتودع أمير شعرائها أحمد شوقى الذى توفى فى فجر الرابع عشر من أكتوبر عام ١٩٣٢، بعد أشهر معدودة من وفاة قرينه حافظ إبراهيم. وكانت مجلة أبولو قد أصدرت عددها الأول قبل وفاة شوقى بشهر واحد، بادئة من حيث انتهت أجيال المجددين فى المهجر ومصر والشام.

ووجد الشاب القادم من النخيلة نفسه يسير وراء نعش شوقى الذى كان يتناوب على حمله أعضاء جمعية أبولو فى جناز مهيب. كان هذا الجناز أول حدث ثقافى مؤثر، فى القاهرة، يشهده ذلك الشاب الذى لم يكد يجاوز الثانية والعشرين من عمره، والذى قُدِّرَ له أن يتعرف القاهرة فى اللحظة التى تستبدل فيها زمنا شعريا بآخر. ومضى الشاب القادم من النخيلة فى طريق الجناز، يشيِّع ما أصبح ماضيا شعريا، ويستقبل ما سوف يصبح سبيلا إلى المستقبل. شعره الجعد وسمرته الداكنة وقامته المديدة تلفت الانتباه إلى موطنه الجنوبى. نظرته المحدقة تبحث عن أفق يخايل بالوعد، وموهبته الشعرية تتأهب للانطلاق. يسبقه، فى صفوف الجناز، على محمود طه (١٩٠٢-١٩٤٩) الذى كان يكبره بثمانية أعوام. وكان قد فرغ من كتابة قصيدته «ميلاد

شاعر» في الفجر نفسه الذى عادت فيه روح شوقى إلى أصل عنصرها، غير بعيد عنه إبراهيم ناجى (١٨٩٨-١٩٥٣) الذى كان يكبره بأحد عشر عاما. وكان – إلى جانب على محمود طه – أبرز شعراء أبولو الواعدين، من قبل أن يصدر كل منهما ديوانه الأول بعد ذلك بعامين.

ولم تكن مصادفة أن ينجذب الشاب القادم من النخيلة إلى هذين الشاعرين الواعدين. قاده إبراهيم ناجى إلى إيقاع القصيدة الخفيض الذى يشبه موسيقى الغرفة، حيث يرتحل بالسامع إلى ما «وراء الغمام». وشَدَّهُ على محمود طه إلى لذة اكتشاف المجهول التى يسعى إليها «الملاح التائه»، مجسدا حضور الشاعر الأثيرى الذى:

هبط الأرض كالشعاع السنى بعصا ساحر وقلب نبى

وتباعد به كلاهما عن طريق الاتِّباع، وأثارا فيه قلق البحث عن خصوصية، وأرق السعى وراء الإبداع.

وكانت قصائد المهجر تخايله، وتنظير أحمد زكى أبى شادى (١٨٩٢-١٩٥٥) يعجبه، وجرأة خليل شيبوب (١٨٩١-١٩٥١) تبعث فيه رغبة التجريب. وفى الوقت نفسه، كانت مدرسته المحافظة (دار العلوم) أخذت تنفض عن نفسها سطوة مشايخ النقل والتقليد، وتنبذ أسلوب الشيخ محمد عبد المطلب

(١٨٧١-١٩٣١) فى القريض، وتستبدل ببعض ميراثها الأزهرى ميراثا عصريا، يؤكد حضورها المدنى، ويحرر أبناءها من لقب «الشيخ» الذى استبدلوا به لقب «الأفندى» رسميا، فى منتصف ديسمبر ١٩٢٧، خاصة بعد أن أعلنت طليعتهم (المطربشة) الحرب على «الجبة والقفطان» واستبدلت بهما «البدلة» العصرية، فى احتفال شعائرى، وقع فى شهر فبراير عام ١٩٢٦. وقد برزت من هذه الطليعة أسماء أعلام، قام بعضهم بتعليم الفتى القادم من النخيلة، من أمثال أحمد الشايب ومهدى علام وإبراهيم مدكور الذى تخرج مع حسن البنا فى العام نفسه (١٩٢٧). ولا عجب أن يدخل محمود حسن إسماعيل مدرسة دار العلوم فى العام نفسه الذى تخرج فيه عبد السلام هارون وعمر الدسوقى ومحمد عبدالغنى حسن، وأن يلحق بزميله سيد قطب الذى سبقه إلى النشر فى مجلة أبولو بعددين، وإلى التخرج بثلاثة أعوام.

كان تركيب دار العلوم، فى ذلك الوقت، ولا يزال، وترا مشدودا بين تقاليد المحافظة الأزهرية والأفق التجديدى المدنى المتحرر للجامعة الحديثة. وحتى بعد أن أصبحت مدرسة دار العلوم كلية من كليات جامعة فؤاد الأول سنة ١٩٤٦ (جامعة القاهرة فيما بعد) ظل تكوينها ينطوى على الثنائية التى يتجاور بها خريج المعاهد الأزهرية الثانوية (التعليم الدينى) وخريج الثانوية العامة (التعليم المدنى) ويتصارع فيها القديم والمحدث

صراع الطربوش والعمامة. وهو صراع جذب إليه ذلك الشاب القادم من النخيلة، ودفعه إلى الانحياز إلى المحدثين فى الحياة الثقافية العامة والمحدثين من أساتذته على السواء. وسرعان ما وجد فى هؤلاء من دفع به إلى المعترك الإبداعى، ليحتل مكانه بين صفوف المحدثين فى الإبداع، وينشر إنتاجه الواعد فى الدوريات التى عرف عنها الانحياز إلى الجديد. ولم تكد تمضى أشهر قليلة على ذلك الشاب القادم من النخيلة، فى عامه الأول بمدرسة دار العلوم، حتى كانت مجلة أبولو تنشر له قصيدته التى قدمته إلى طليعة المتذوقين. وكان ذلك فى العدد السادس من المجلة الذى صدر فى شهر فبراير سنة ١٩٣٣. أما القصيدة فكانت فى رثاء أحمد شوقى، وعنوانها «مأتم الطبيعة»، وتحت العنوان تعريف يصف القصيدة بأنها «مرثية من الشعر الحر».

ودلالة الوصف لافتة إلى حد بعيد، من حيث ما تنطوى عليه من مفارقة، فالفتى القادم من النخيلة فى أعماق الجنوب، كى يلتحق بمدرسة محافظة بالقياس إلى كلية الآداب على الأقل (وكانت ديكتاتورية إسماعيل صدقى باشا اتخذت قرارا بطرد عميدها المحدث طه حسين من منصبه فجعلت منه عميدا للأدب العربى كله) ما إن يصل إلى القاهرة حتى يشارك فى تشييع جثمان شوقى الرمز الأكبر للشعر الإحيائى الذى صار محافظا، ويكتب مرثية لأمير المحافظين «من الشعر الحر»، تحت عنوان

يرتبط بالاتجاه الوجدانى الصاعد الذى وجد فى جمعية «أبولو» ومجلتها خير سند لنزوعه المحدث. والقصيدة لافتة حقا، فى أبياتها التى تعتمد إيقاعيا على تنويعات التفعيلة (فاعلاتن) التى يتكون منها بحر الرَّمَل، وعلى المغايرة فى عدد التفاعيل من مقطع إلى مقطع. وهى مغايرة لا يحكمها سوى الدفقة الوجدانية التى تتجسّد فى نظام البيت المكون من شطرين حينا، ونظام السطر الواحد المكون من عدد غير منتظم من التفاعيل حينا آخر، والتى يتراوح امتدادها الإيقاعى ما بين ست تفاعيل فى البيت وتفعيلة واحدة فى السطر. وبسبب الأهمية التاريخية، أورد القصيدة كاملة على نحو ما وردت فى عدد «أبولو» الصادر فى فبراير ١٩٣٣، (ص ص: ٦١٩-٦٢٠)، كالتالى:

مأتم الطبيعة

(مرثية من الشعر الحرّ)

أطرَق الطيرُ على هام الغصـــونْ كذبيحٍ نَغَرتْ فـــيه الكـــلامْ

ودجا الكونُ وسجَّاه السكـــونْ بدثار الموت، والمــوت ظــلامْ

وذكا فيه لُهابٌ للشجـــون أخرس الشادى بشجوٍ وغــرامْ

أى خطـــب قـــد دهـــاهْ؟ وأســـى أطـــبق فـــاهْ؟

أترى شَـــام الجِنـــانْ خَمَدَتْ فيهـــا الحياهْ

- فبكى؟!

أم رأى مَلَــكَ الكـــنارْ هامــدا فــوق الكُثُــبْ

ومـزامـير الهـزاره مـثل عـيدانِ الحطـب

– فاشتكى؟!

أم فَـرَى مهـجتَه ظفـرُ ومضى فى جنبه سهم سديـدْ

فسرى فـيه من المـوت لعابْ وغدا يخفق كالقلب العمـيدْ

فى نزوع يتلهّى بالنغمْ

صارخا مما دهاه..

من فناء وعَدمْ؟!

إنه يبكى ممات الشاعريهْ.

* * *

وخرير النهر فى الوادى كأنغام النّواح

ومسيل الماء فى جفن البطاح،

أدمع الكون وعبْرات الطبيعة ..

كلّ طير ناحَ فيها .. ناعيا!

كل غصن مال فيها .. رائيا!

كل نبع سال فيها .. باكيا!

عبرت يمّ المنايا وأعاصير الأسى،

غَالَتْ الربّان منها فهوت

ثُكْلى على شطِّ المنون .. لاهفهْ

ترسل الأنّات من قلب حزين.. هاتفه:

كلِّلوا النعش بريحان الغياض .. والنجودْ!

وادفنوه بين أزهار الرِّياض .. والورودْ

ليضوع الطيب من أردانه فيها حياة ومماتا

وانشدوا والطير فى حفل الرثاء، كل صبح ومساء

لم يمت شوقى وفى الشرق شعاع من سناه

سائلوا الأيام والأحلام والدنيا وما ضمّتْ أفانين الحياة!

أين من قيثارة الكون نشيد كان يحبوها الهناء؟!

واسْمعوا فيها صداه!

* * *

دولةٌ قامت على عرش الحـــــياةْ   من شعور وجهـــــــــاد ودماءْ

شاعرٌ فى الأرض لم يلق مُـــــناه   فرقى يشدو لسكـــــــان السماءْ!

والقصيدة وثيقة دالة فى مبناها ومغزاها، ولافتة فى جرأتها على البناء الوزنى المعترف به للقصيدة، وكاشفة فى تمردها على وحدة الأسطر المتساوية فى عدد التفاعيل الموزعة بالقسطاس ما بين الشطرين، وتحطيمها المتعمد لتتابع القوافى. ورغم الحفاظ على التراكيب الرومانسية فى المعجم والصور، فإن جدة المزج بين المرثى والطبيعة تصل التمرد النغمى على تمرد العين التى تلتقط من الطبيعة ما يخدم هدفها الجسور والنثرية المرتبطة بتنويع عدد التفاعيل على الأبيات أو الأسطر، باحثة عن

درجة من الهمس اللافت، قرينة التحرر اللافت من وحدة القافية، إلا فى لحظات تأكيد المعنى أو تصعيد الانفعال.

الطريف أن محمود حسن إسماعيل لم ينشر القصيدة فى دواوينه المتلاحقة، وظل متجاهلا إياها، أو ناسيا، إلى أن نشرتها مجلة «الهلال» فى عدد أكتوبر ١٩٧٠، فتذكرها، أو اعترف بها. وضمّها إلى ديوانه «نهر الحقيقة» الذى صدر فى القاهرة سنة ١٩٧٢، بعد حوالى أربعين عاما من نشرها للمرة الأولى، كما لو كان يقول للأجيال اللاحقة التى مَضَتْ بعيدا فى طريق الشعر الحر: انظروا سَبْقِى لكم بعقود كثيرة!!

ولم تكن مجلة «أبولو» قد نشرت قبل هذه القصيدة «من الشعر الحر» سوى قصيدة «الشراع» التى نشرتها فى العدد الثالث الصادر فى نوفمبر سنة ١٩٣٢ (العدد نفسه الذى ترجم فيه أبوشادى، نظما، عمريات فتزجرالد*، وإسماعيل الدهشان ليالى ألفريد دى موسيه، وعلى العنانى، نثرا، وداع هيكتور للشاعر الألمانى شيلر، ونشر سيد قطب قصيدته الأولى فى أبولو «الشعاع الخابى» قبل أن يتخرج من دار العلوم عام ١٩٣٣).

* أطلق أبو شادى «عمريات فتزجرالد» على الترجمة الإنجليزية التى قام بها الأديب الإنجليزى إدوارد فتزجرالد Edward Fitzgerald (١٨٠٩-١٨٨٣) لرباعيات عمر الخيام، والتى تصرَّف فى ترجمتها بما جعلها إنشاء أدبيا جديدا، ولذلك ترجم ترجمته أحمد زكى أبو شادى، وذلك بعد عام واحد من معاونة «رابطة الأدب الجديد» فى نشر «رباعيات عمر الخيام» نظما، اعتمادا على ترجمة جميل صدقى الزهاوى النثرية من الأصل الفارسى.

وكانت قصيدة «الشراع» التى نظمها خليل شيبوب تمضى على النحو التالى:

جلستُ ذات مساء مرسلا بصرى
إلى هذه الآفاقِ وهى بواسمُ
وتوقد النار فى عزمى وفى فكرى
عواطف صدرى إنهن مَضَارِمُ
* * *
هدأ البحرُ رحيبا يملأ العين جلالا
وصفا الأفقُ ومالتْ شمسُه ترنو دلالا
وبدا فيه شراعٌ
كخيال من بعيدٍ يتمشى
فى بساط مائج من نسج عشبِ
أو حمام لم يجد فى الروض عشّا
فهو فى خوف ورعَبِ

وقَدَّم خليل شيبوب لقصيدته بقوله إن «الشعر الحر» (أو المطلق) غير الشعر المنثور، لمذهبه الاحتفاظ بالوزن مع التحرر من كتابة الشطرين ووحدة البحر العروضى والقافية على السواء. وقد رحب أبو شادى – محرر أبولو – كل الترحيب بقصيدة شيبوب، من حيث صياغتها وروحها الفنية «المتعة»، وأكد أن تقديره للشعر الحر يرجع إلى سنوات مضت (حين كتب «مختار

وحى العام») وأنه يعتقد أن الشعر العربى أحوج ما يكون إلى الشعر الحر والشعر المرسل (المتحرر من قيد القافية) إذا أردنا أن ننهض به نهضة حقيقية.

ويبدو أن هذا الاعتقاد هو الذى دفع أبا شادى إلى الترحيب بقصيدة محمود حسن إسماعيل الذى كان لا يزال طالبا فى الصف الأول من مدرسة دار العلوم، والذى تأثّر - فيما يبدو- بتجارب أبى شادى وشيبوب فى التحرر من القافية، ومن انتظام عدد التفاعيل، مع الحفاظ على وحدة الوزن أو تنويعه داخل القصيدة الواحدة. وكانت قصيدة محمود حسن إسماعيل اليتيمة تمضى فى الاتجاه الذى تطلع إليه أحمد زكى أبو شادى ودعا إليه، فى سبيل التحرر من أسر القالب الجامد لوحدة الوزن والقافية. لكن يبدو أن الأصول المحافظة كانت أقوى من أن تسمح لابن النخيلة بالتمرد إلى النهاية، فاكتفى من «الشعر الحر» بهذه المغامرة التى لم يعد إليها حرصا على النغمية المطردة للإيقاع الوزنى.

ومهما يكن من أمر، فقد كانت «مأتم الطبيعة» بداية النشر التى أعقبتها - فى «أبولو» - قصائد أخرى فى العام نفسه، منها قصيدة «الروض المصوح» المنشورة ضمن العدد السابع من أبولو الصادر فى مارس ١٩٣٣ («إلى جانب قصيدة على محمود طه «مخدع مغنية» والعوضى الوكيل «الأمانى» وصالح جودت

«سجين الليل» وسيد قطب «في الصحراء» وإبراهيم ناجي «الغد» ومحمد الهمشرى «طائر الحب» وإلياس أبوشبكة» «سدوم» والآنسة سهير القلماوى «هى ماتت» وفيلكس فارس «مناجاة») وقصيدة «القلب الميت» المنشورة ضمن العدد التاسع الصادر فى مايو ١٩٣٣ (إلى جانب قصيدة حسن كامل الصيرفى «الحرمان» وقصيدتى أبى القاسم الشابى «الأشواق التائهة» و«الجنة الضائعة» وصالح جودت «الحسناء الباكية» وأحمد زكى أبى شادى «الأحدب» وإبراهيم ناجى «الانتظار» ومحمد الهمشرى «لمحات»).

وأصبح محمود حسن إسماعيل بهذه القصائد، وغيرها مما تتابع بعد ذلك، واحدا من شعراء أبولو الذين ارتبطوا بدعواتها المعتدلة إلى التجديد، وطرائقها المتميزة فى التأصيل. وكان عليه أن يبحث لنفسه عن خصوصية، داخل التعدد الإبداعى الذى شهدته جمعية أبولو وجسَّدته مجلتها فى الوقت نفسه. أعنى التعدد الذى احتوى قصائد الشابى وأبى شبكة والهمشرى وناجى وعلى طه وخليل شيبوب والعوضى الوكيل وسهير القلماوى وجليلة العلايلى ومختار الوكيل وسيد قطب وغيرهم، والذى أثبت أن الجدة ليس لها سبيل واحد، وأن ما أطلق عليه اسم «شعر الوجدان» إنما هو شعر «وجدانات» متعددة الاتجاه والمنزع والأسلوب والتقنية والمدرسة، وأن هذه «الوجدانات» تتأبى على التصنيف المتعجل والقوالب وحيدة البعد والصفة.

لكن كيف يؤسس ذلك الشاب القادم من أعماق الجنوب لخصوصيته، وسط هذه الوفرة الإبداعية المتنوعة التى تميزت بها أبولو، والحفاظ فى الوقت نفسه على هويته التى تشده إلى تراب النخيلة وتراثها الروحى؟ كان إرهاص البداية هو التمرد على أحمد شوقى الأب، والتعاطف مع ثورة أبى شادى وشيبوب على وحدة القالب الوزنى، والإعجاب بنموذج «الملاح التائه» فى بحار غريبة، والفتنة بالطبيعة التى تلهم النأى الغناء فى قصائد جبران، وتحمى النبى المجهول فى قصائد الشابى. ولكن الإشارة إلى طريق البداية الحقيقى جاءت من خارج دائرة الشعر والشعراء، فى دائرة أخرى من دوائر الإبداع، حيث تماثيل محمود مختار (١٨٩١–١٩٣٤) الذى توفى فى العام نفسه الذى نشر فيه على طه «الملاح التائه» وإبراهيم ناجى «وراء الغمام».

كان مختار قد أخذ يلفت الأنظار إليه منذ أن عرض تمثال «عايدة» فى صالون الفن فى باريس عام ١٩٠٣، وأكد حضوره الساطع بمعرضه الشامل الأول الذى أقامه فى قاعة برنهيم چين فى باريس ١٩٣٠، فأصبح علما على اتجاه، وعلامة على أصالة الإبداع التشكيلى. وكان ذلك فى سياق من الشعور العارم بالحس الوطنى المتحرر الذى فجرته ثورة ١٩١٩، وأكدته اكتشافات توت عنخ آمون عام ١٩٢٤، وهو حس تجلى بأوضح صورة فى الاحتفال الوطنى البهيج بإزاحة الستار عن تمثال

مختار «نهضة مصر» عام ١٩٢٨، التمثال الذى شد الأعين إلى أسلوبه الذى انطوى على وحدة الأصالة والمعاصرة، ورهافة التوازن بين عناصر الهوية التى وصلت النحت الفرعونى بملامح القرية المصرية بثمار الإبداع العالمى المعاصر، دون تنازل عن الوعى بالخصوصية والطموح الإنسانى. وبواسطة هذه الوحدة، وتلك الرهافة، خلق مختار أسطورة القرية المصرية، ووهب فنه للرجل العادى، وعثر على معجزته الحقيقية فى وفائه للفلاحة المصرية التى جَسَّدَها فى إبداع نطق لغة العالم المعاصر بلهجة محلية صافية. وكما كان تمثال «الخماسين» تجسيدا إبداعيا للريح العاتية التى تهب من الصحراء كل ربيع على وادى النيل، فتحمل لوجود النهر نقيضه الصحراء، كان التمثال تجسيدا إبداعيا، موازيا، لحضور الفلاحة المصرية التى جسدتها تماثيل «الحزن» و«إيزيس» و«زوجة شيخ البلد» و«بائعة الجبن» و«العودة من السوق» و«القيلولة» وغيرها من التماثيل التى وصلت بين المرأة والرجل، وصلها بين المجرد والمتعين، الحركة والسكون، النظام والانطلاق، النسبى والمطلق، على نحو يغدو معه كل تمثال صورة أخرى من النيل الذى يبدأ من الزمن ليجاوز الزمن.

وكان لتماثيل مختار والخطاب النقدى الدائر حولها أثر حاسم على وعى محمود حسن إسماعيل، أثر رده إلى قريته النخيلة بمنظور جديد، وفتح عينيه على فتنتها التى لم يكن قد

انتبه إليها من قبل، وعلمه كيف يبطئ إيقاع التقاء العين بالمشهد، وكيف يصوغ منه صورة رامزة، هى علامة على إبداع خاص. وبفضل محمود مختار، ودلالة إبداعه، أدرك محمود حسن إسماعيل نهضة فنون أخرى غير الشعر فى وطنه، فنون تستلهم وحيها من الطبيعة المصرية، بدل تقليد الآخر القديم فى التراث أو الآخر الجديد على الضفة الأخرى من البحر الأبيض المتوسط. هذه الفنون المصرية أصبحت عالمية لأنها غاصت فى أعماق وجودها الخاص، وصاغت من إدراكها الجمالى المتفرد إبداعا ينظر إليه العالم الغربى نظرات الإعجاب فى متاحفه ومعارضه الفنية، حيث آيات فذة من مناظر الريف المصرى، آيات هى صور مصرية يكاد ينطقها جلال الفن، عرضها المثال المصرى محمود مختار فى متاحف باريس، من حاملة الجرة التى صورها على شاطئ النيل إلى بائعة الجبن التى نراها فى الأسواق الريفية، إلى غير ذلك من وحى الفن المصرى الذى تتوثب فيه روح القومية التى طالما ندبناها فى أدبنا الحديث، والتى انحرف عنها الشعر بوجه خاص انحرافا عَطَّلَه عن مجاراة الفنون الرفيعة الأخرى.

تلك كانت كلمات محمود حسن إسماعيل نفسه فى وصف أعمال مختار، وهى كلمات ذيَّل بها ديوانه الأول الذى صدر عام ١٩٣٥ بعنوان «أغانى الكوخ»، بعد وفاة مختار بأشهر معدودة، وكشف بها عنْ دينه الخاص لأعمال مختار التى تولدت من سياق

إنجـازها القـصـائد التى توقـفت عند أغـانى الكوخ فى قـرية «النخيلة» التى لا تختلف، فى جوهرها، عن قرية «نشا» من قرى الدلتا المجاورة للمنصورة، حيث ولد مختار، غير بعيد من القرية التى أخرجت سعد زغلول.

لقد أدرك محمود حسن إسماعيل، بفضل مختار، والتيار الذى أكد حضوره، أن الطبيعة المصرية تنطوى على ما يثير شغف المبدع، وتشده فى خصوصيتها إلى وجود الفلاح الذى يراه العابر من أقصى الوادى لأدناه، محنى القامة فى قميص أزرق، مكبا على الأرض يغرس فيها الحب. ذلك هو الرجل الذى لولاه ما أزهر وادى النيل. شأنه فى ذلك شأن المرأة الريفية التى تتهادى إلى النيل عند الغروب لتملأ جرتها كأنها طيف إيزيس التى تتفتح عنها أحلام النيل. والاهتمام بالفلاح يعنى الاهتمام بالمنبع والمصب، وتكريس الفن للكائن العادى البسيط، الصانع الحقيقى للحياة، واكتشاف أسطورة هذا الكائن الخاصة التى هى أسطورة الوجود المتجدد للحياة على ضفتى النيل. وإذا كان هذا الاهتمام يفجر ينابيع شعر الحياة اليومية، البسيطة، الدالة، فإنه يتجه بهذه الينابيع إلى كل ما هو مائز للخصوصية، ولكن بما يكشف عن الملامح الثابتة، فى نوع من التجريد الذى يصل بين فلاحى مختار وفلاحى محمود حسن إسماعيل.

وآية ذلك «حاملة الجرة» التى انتقلت من تماثيل مختار إلى

قصائد محمود حسن إسماعيل، حيث التجريد الذى يجسد النموذج، والملامح التى تختزل القسمات العامة، وتحويل الحضور المتعين إلى حضور يجاوز الزمان والمكان. وكما نحت مختار «حاملة الجرة» من الحجر، مجسدا الحضور الذى يتسم بالتجريد، نحت محمود حسن إسماعيل حاملة جرة موازية من الكلمات التى تبدأ على النحو التالى:

سَارتْ إلى جَدْولها الدافــــق	سَيْر الكرى فى مُقْـــلة العاشـق
وانيةَ الخَطْـو، كـأنَّ الثـــــرى	يحمـلُ منهـا خَطْــرَةَ السَّـــارِق
شاهدتُها والشَّمْسُ فى أفْقهـــا	تحكى فؤادَ الثـــائر الحانــــق
والشاطئُ المسحورُ من رَوْعَـــة	يَسْبَحُ فى موكــــبه الغـــارق
كأنَــه دُنْيــا المُنَــى أقْبَلَـــتْ	تَلْمَحُ فى لَيْل الشَّجَر الغاســـق
جُنَّ جنــــونُ البحـــرِ لما رأى	أحلامَها من فيضـه الرَّائــــق
فَصَفَّق الموجُ على ساقهـــــا	من فتنـــة كالوالــه الخـــافق
وريعَ طيفُ الشمس لما زَهَــــا	جبينُها عن لمحه البـــــارق
فمالت الأضواء عنهـــا لمـــا	أخجلَهـــا من نُــوره الشَّارق
تمتحُ بالجــرّة من مَنْهَــــــل	صاف كريق الكـــوثر الدافــــق
ينساب فوق البـئر فـى سُنْدُسٍ	نَضْرٍ، ونَخْــــلٍ مُثْمرٍ باســـق
يهزجُ فى الــوادى بأنشـــودة	ألحانها من وتَـــرِ الخالـــــق

وتمضى قصيدة محمود حسن إسماعيل لتقيم اتحادا بين حاملة الجرة وعروس النيل، كاشفة عن تأثر الشاعر بالنحات فى

اختيار الموضوع، وإيثار الأسلوب الذى ينحو إلى التجريد، ولكن مع اختلاف المعالجة المرتبطة بخصوصية الأداة، فالنحات يصوغ موضوعه من الحجر الذى يجسد لحظة واحدة من الزمان ووضعا واحدا من المكان، والشاعر يصوغ موضوعه بالكلمات التى تدل على تعاقب الزمان والمكان، ولكن التى تؤكد، فى النهاية، أهمية الالتفات إلى خصوصية الموضوع الذى هو «حاملة الجرة». أقصد إلى الخصوصية التى تبين عن أصول الهوية فى تجريدها الذى دفع محمود حسن إسماعيل إلى أن يختم قصيدته بقوله:

من عهد بتاءور ما شبّـــــــوا يوما بسحر الجرّة الناطـــــــق

وهى التى توحى المنى والهـــوى للشاعر المفتون والعاشـــــق

هكذا، تولد ديوان «أغانى الكوخ» الذى فرغ منه محمود حسن إسماعيل فى أول يناير ١٩٣٥، وهو طالب فى السنة الثالثة من مدرسة دار العلوم، وتولدت قصائد «زهرة القطن» و«القرية الهاجعة فى ظل القمر»، و«الساقية»، و«سنبلة القمح»، و«عند زهرة الفول»، و«المؤذن»، و«الفراشة». وهى قصائد تستقطر الشعر من معطيات الحياة الأليفة فى القرية، وتلوذ بالعادى لتقرأ فيه دلالات غير عادية، وتقلب المعطى المألوف إلى رمز روحى المغزى. وحين تفلح هذه القصائد فى تغيير المنظور القيمى إلى موضوعاتها، وتؤكد خصوصية إبداعها فى الوقت نفسه، فإنها

تستمد حضورها من الدلالة المتحولة للرجل العادى، ساكن الكوخ، فى حياته التى تنطوى على بذرة الشعر فى كل هيئاتها.

والقصيدة الأولى، فى ذلك الشعر الذى يستقطره محمود حسن إسماعيل، من أسطورة القرية التى يخلقها فى ديوانه الأول، هى قصيدة «الكوخ» الذى تحول إلى موئل لخبايا النفس المطمورة، ومحراب عابد، ورمز مجسد للبؤس الذى لا ترعاه المدينة الغادرة التى يلهيها زيف الغرب عن أصلها فى الريف. وأحسب أن هذه القصيدة، مع غيرها فى الديوان، كانت بداية الثنائية المتعارضة التى وضعت بساطة القرية وبراءة عالمها فى مقابل تعقد المدينة وتلوث عالمها، وهى ثنائية انتقلت من قصائد محمود حسن إسماعيل إلى أغنيات محمد عبدالوهاب (محلاها عيشة الفلاح؟!) ومن سياقات الرومانتيكية العربية (التى جمعت بين أمثال الشابى والهمشرى) إلى روافدها التى أطبقت على تنويعات هجاء المدينة التى وصلت إلى ذروة من ذرواتها فى ديوان أحمد عبدالمعطى حجازى «مدينة بلا قلب» (١٩٥٩).

وكانت البداية النظرة المثالية إلى القرية التى أصبحت - مثل الطبيعة - الصدر الحنون، الذى يهرع إليه الرافض لتعقّد المدينة وقسوتها، والفارّ من ظلم الإنسان وطغيانه، فالقرية فضاء الطهر والبراءة والطفولة الهانئة والصفاء والسلام الروحى على السواء، باختصار كل ما تؤديه ريفيات محمود حسن إسماعيل،

فى قصائد من قبيل «من فم الراعى» التى تمضى على النحو التالى:

شجتنى رَنَّةُ العصفور	فى فجر الربى الصاحى
وعَذْبُ اللّحْن من شاد	رخيم الصّوْت صدّاح
وسارى العطرِ من زَهْرٍ	رطيب العُود فيّاحَ
فَرنَّمْتُ على المِزْمارْ	أغنيّات أفراحى
نشيدَ الحقْلِ .. والشاةِ	ولحن الروّح والرّاحِ

* * *

لقد ذُبنا مع الفجر	ندًى كاللؤلؤ الصّافى
فرصّعنا كؤوس الزهْر	من لألائنا الضّافى
ولُحْنا فى مراعينا	نجوما بين أسدافِ
عدونا نسبقُ الشمسَ	إلى مربعنا الغافى
ولم نترك لرائينا	سوى أشْباح أطيافِ

وقد انطوت رمزية المشهد الريفى فى «أغانى الكوخ»، إلى جانب ثنائية القرية والمدينة، على بذور التصوف الذى سرعان ما غمر الدواوين المتلاحقة لمحمود حسن إسماعيل، ابتداء من ديوان «هكذا أغنى» (١٩٣٧) وانتهاء بديوان «موسيقى من السر» الذى صدر بعد وفاته (فى الخامس والعشرين من أبريل ١٩٧٧) مرورا بدواوين «أين المفر» (١٩٤٧) و«قاب قوسين» (١٩٦٤) و«لابد» (١٩٦٦) و«هدير البرزخ» (١٩٦٩) و«نهر الحقيقة» (١٩٧٢)

وغيرها من الدواوين، وفى الوقت نفسه، اتخذ نموذج الشاعر الذى هبط الأرض كالشعاع السنى، فى قصائد على محمود طه، سمة ريفية جعلته أقرب إلى «المؤذن» الذى يهتف بصوته العميق الذى يتدفق بروحية الشرق من القباب والمآذن، فى قصيدة محمود حسن إسماعيل، فيهز الجو بأشباح وطيوف شعرية هفهافة، فالمؤذن هو شاعر الفجر الذى يسبى العقول بسورة تَجِلُّ عن الإثم:

وشاعرٍ فى الفجر يَسْبِى النهى ... بسورَة جَلَّتْ عن المَأْثَمِ
خيالُه من سدرة المنتهى ... ولحنه من وتر الأنجم
عفَّ الترانيم .. إذا نصَّها ... كادتْ تضيءُ الطُهْرَ فوق الفَمِ

* * *

مُعَنْبَر اللّحن، إذا ما شدا ... ورجَّعَ الأنغامَ فى فَجْرِه
تخاله مجمرةً، والصدى ... فَوحَ التُّقى ينساب من ثغْره
وسائر الكون له مَعْبَدٌ ... أترعه الإيمانُ من طهرِه

هذا المؤذن الذى تحول إلى صورة رمزية معادلة لنموذج الشاعر الذى هبط الأرض بعصا ساحر وقلب نبى، فى شعر على محمود طه، هو نفسه الذى صحبته لوازمه الدالة من رمزية الطير والضوء والنهر والخمر والمرأة، فى شعر محمود حسن إسماعيل، وتميَّز بتدفقه العفوى فى الصياغة الشفاهية للقصيدة، وتحطيم الحواجز المنطقية فى علاقات الصورة، وتحويل البعث القومى إلى

بعث روحى يطوف بالضياء الذى هو هدى الحق ونور الأنبياء. هذا «المؤذن»، بعبارة أخرى، ظل نموذج الشاعر الثابت فى شعر محمود حسن إسماعيل المتلاحق، وتجلياته المختلفة التى ظلت تشير إلى البداية التى صاغتها «أغانى الكوخ» بعد أن حدث هذا اللقاء الفريد الذى تأثر فيه صانع الكلمات بصانع التماثيل.

ولذلك لم يكن من قبيل المجاملة أن يرثى محمود حسن إسماعيل المَثّال محمود مختار بعد وفاته بقصيدته «ريشة مختار» التى نشرها فى عدد «أبولو» الصادر فى إبريل ١٩٣٤، والتى تبدأ على النحو التالى:

ريشة الفنّ غَدَتْ بعدك فنّا ... أخرسا، أطيافه تنطقُ حُزْنا

حَذرَ الموتُ وقد مَرَّ عليها ... أنْ تُرِيَه الموتَ تمثالا مجَنّا

مصَّها الجانى، وكانت غَضّةً ... تسكب الإلهام فى الصخر وتفنى

لم يَغبْ عنها وقد ضمَّ هواها ... معجزات الفنّ أن توحيه مَعْنى

فَهْوَ فى إطراقها معجزةٌ ... تَخذَتْ من صمتها المرهوب سجنا

جَزَع الصّمْتُ حواليْها وأنّتْ ... صُوَرُ الفنّان فى واديه أنّا

نحو ماء النيل سارت غادةٌ ... حملتْ قلبا وديعا مطمئنا

خَدِرَت أقدامها حزنا وكادت ... تَحطِمُ الجرَّة لما غِبْتَ وَهْنا

ذكرى الشابى
(١٩٠٩-١٩٣٤)

"فى فجر التاسع من شهر أكتوبر الماضى فاضت روح الشاعر التونسى المبدع أبى القاسم الشابى أحد أعضائنا النابهين بعد مرض طويل هدّ قواه ولم تنفع فى درئه العناية والعلاج. وقد جاءنا نعيه (مع كتاب منه قبيل وفاته) وهذا العدد على وشك الصدور، فلم نستطع أن نوفيه حقه من الرثاء والتقدير، وحسبنا الآن أن نعزى الأسرة الشابية وأدباء تونس بل وأدباء العربية عامة فى هذا المصاب بشاعر من صفوة الشعراء المجددين قلَّ أن يُعوَّض."

تلك كانت كلمات أحمد زكى أبى شادى (١٨٩٢-١٩٥٥) التى اختتم بها باب "خواطر وسوانح" فى العدد الثالث (المجلد الثالث) من مجلة "أبولو" الذى صدر فى نوفمبر ١٩٣٤ . وكان أحمد زكى أبو شادى رئيس تحرير مجلة "أبولو" وقطب جماعتها الشعرية، فى ذلك الوقت، قد تلقى خطابا كتبه إليه أبو القاسم الشابى الذى أعجب به أبوشادى كل الإعجاب، وضمه إلى جماعة

أبولو، وحثه على النشر فى أعداد مجلتها، منذ أن أرسل إليه الشابى إنتاجه الذى أخذت مجلة أبولو على عاتقها تقديمه إلى قرائها فى أنحاء الوطن العربى وخارجه، حيث التجمعات الأدبية العربية فى المهاجر. وقد بلغ إعجاب أحمد زكى أبى شادى بالشابى إلى حد أنه طلب منه تقديم مقدمة ديوانه الجديد "الينبوع" الذى صدر يحمل مقدمة الشابى بالفعل.

وكان أحمد زكى أبو شادى قد جاوز الأربعين من عمره فى ذلك الوقت، وفى ذروة نضجه الشعرى وشهرته الأدبية، بينما كان الشابى لم يكمل عامه الخامس والعشرين، ولم يصدر ديوانه الأول بعد. ولكن المكانة التى حققها بالقصائد التى نشرتها له "أبولو"، والبدايات الجديدة التى استهلها بشعره، والإضافة الكيفية التى أضافها إلى حركة التجديد التى استهلها جيل العقاد وجبران اللذين تأثر بهما، أهلّته لأن يكون جديرا بصداقة أحمد زكى أبى شادى وإعجابه واحترامه فى آن. ولذلك لم يجد أحمد زكى أبوشادى غرابة فى أن يطلب من الشاب الواعد الذى أسهمت مجلته فى تقديمه الشعرى أن يكتب له مقدمة واحد من دواوينه.

ويبدو أن الشابى، بعد أن فرغ من مقدمة ديوان "الينبوع"، أخذ يفكر فى إصدار ديوانه الخاص، وناقش الأمر، كتابة، مع أحمد زكى أبى شادى الذى تحمس للأمر، ووعد بالمساعدة،

وتعهد بالإشراف على طبع الديوان فى القاهرة. وفرح الشابى بما أبداه صديقه الذى لم يلتق به، قط، والذى عرفه بواسطة المراسلة، فالمعروف أن أبا القاسم الشابى لم يغادر تونس، وأن صلاته العربية كانت صلات مكاتبة ورفقة قراءة. وتلك مفارقة لافتة من مفارقات الشابى المتعددة، تضاف إلى المفارقة الأخرى التى تتصل بهذا الشاعر المجدد الذى هاجم "الخيال البلاغى" فى الشعر العربى ودعا إلى أن يستبدل الشعراء به خيالا إنسانيا، أكثر رحابة وعمقا، وأشد جرأة وتحررا. وكانت نماذجه الدالة على مثله الأعلى للخيال الجديد نماذج من الشعر الأوربى الذى لم يكن يستطيع أن يقرأه فى لغاته الأصلية، لأنه لم يكن يعرف لغة أجنبية، وكانت اللغة العربية هى لغة قراءته التى فتحت له أفقا من التجديد لم يصل إليه الكثيرون الذين أتقنوا لغات أجنبية عدة.

وأحسب أن ما انطوت عليه مثل هذه المفارقة من نبوغ لافت، اقترن بتفجر طاقة إبداعية خلاقة، لها صفاتها الاستثنائية الفريدة فى عصرها، كان السبب الأساسى فى الصداقة التى جمعت بين أبى شادى والشابى، وذلك منذ أن رأى فيه الأول التجسيد الإبداعى الخلاق للمشروع الشعرى الذى حلم به على مستوى الممارسة، وظل يدعو إليه على مستوى التنظير، فأفسح له صفحات مجلة "أبولو" لينشر فيها ما شاء، وتعهد له برعاية ديوانه حين سمع منه رغبته فى إصدار ديوانه الأول فى القاهرة، العاصمة الثقافية الأولى بلا منازع أو منافس فى ذلك الوقت.

والحق أن القصائد التى نشرتها "أبولو" للشابى كانت تقدم نموذجا شعريا فريدا، هو التجسيد الصافى لأحلام الحركة الرومانسية العربية التى صاغتها طليعتها المتحررة من أسر التقاليد القديمة، وذلك فى طموحها اللاهب إلى خلق قصيدة جديدة، قصيدة تصوغ أسطورة الشاعر الرومانسى المتفرد، بوصفه كائنا علويا، هبط الأرض كالشعاع السنى. وبعد أن استهل على محمود طه السبيل الأكثر ذيوعا لهذه الأسطورة بقصيدته "ميلاد شاعر"، ومضى فى الطريق نفسه الذى سبقه إليه جبران خليل جبران، فى صياغة الأسطورة نفسها، انطلق الشابى بعفوية الشباب، وحماسته الخلاقة، فى الإضافة إلى الأسطورة نفسها، والانتقال بها إلى حال من التحقق الذى تحول به الحضور الجسدى للشاعر فى العالم إلى تجسيد لأسطورته الخاصة فى الشعر.

هكذا، تحدثت قصيدة الشابى عن "فكرة الفنان" بوصفه الكائن النورانى الذى يعيش بالشعور وللشعور، والذى ينطوى على العطف العميق، ويحيا:

مُتَوَشِّحا بالسحر يَنْفخ نايه المشبُوبَ بـينَ خَمائـلٍ وغـديـرِ
أو يلمسُ العودَ المقـدّسَ، واصفـا للمـوتِ، للأيـامِ، للديجـورِ
ما فى الحيـاةِ من المسرَّة، والأسـى والسِّحرِ، واللذاتِ، والتغـريرِ

هذا الكائن النوراني سرق نارا شبيهة بالنار التى سرقها بروميثيوس وانطوى عليها، وتحول بها إلى حضور نارى يشع النور من داخله، ويشيع الضياء من حوله، فيضيء للآخرين فى الوقت الذى يحترق بلهيبه الداخلى، وينسحب من الحياة بالقدر الذى يمنح الآخرين الحياة. وكانت تلك حالة الشابى فى شعره وحياته على السواء، ففى الوقت الذى نطق شعره أسطورة الشاعر الذى يحترق بلهيبه للآخرين، ويضحى بوجوده الفردى فى سبيل وجود مطلق يجاوز حضوره الفردى، نطق جسده الأسطورة نفسها، ومارس طقسها أداء وشعيرة، كان مظهرها المرض الذى انسرب إلى جسد الشاعر منذ الصبا وتوغل فيه، ولم يمهله ليجاوز الخامسة والعشرين من العمر.

ويبدو أن أبا شادى قد رأى هذا التجسد الحيّ لأسطورة الشاعر فى قصيدة الشابى وجسده على السواء، فمنحه من صفحات "أبولو" مالم يمنحه لغيره، وظل يتطلع إليه بوصفه روحا مسحورة فى عالم فوق الزمان الإنسانى، وبدأ معه الاستعداد لإصدار الديوان الأول الذى أصبح معروفا باسم "أغانى الحياة"، منذ أن نشر فى القاهرة للمرة الأولى عام١٩٥٥، حاملا العنوان نفسه الذى انطوى على طقس التضحية بالحياة فى سبيل أن تستمر الحياة، والذى لم يكن بعده ديوان ثان.

واستغل أبو القاسم الشابى صحوة قصيرة من صحوات مرضه العضال الذى استفحل منذ عام١٩٢٩ فى آن يجمع قصائده ويقوم بتنسيقها. وقد فعل ذلك أثناء صيف١٩٣٤ فجمع قصائد الديوان ورتبها وفرغ من نسخ مخطوطه فى بلدة «حامة الجريد» فى تونس، مستعينا ببعض أصدقائه من الأدباء هناك. ولكن المرض قهره قبل أن ينقضى الصيف، فاضطر إلى أن يذهب إلى تونس العاصمة في أواخر شهر أغسطس من العام نفسه، وكتب إلى أحمد زكى أبى شادى خطابا، لعله آخر الخطابات التى كتبها، ينبئه عن حاله، ويبلغه التحية، ويوصيه بديوانه خيرا. ولم يمهل القدر الشابى ليرسل الخطاب إلى صديقه الكبير، فتوفى فى المستشفى الإيطالى "القديم" بحى "مونفلورى" فى تونس العاصمة فى فجر يوم ٩ أكتوبر سنة ١٩٣٤، ثم نقل جثمانه إلى بلده "الشابية" قرب توزر، حيث دفن هناك، (ثم نقل بعد ذلك إلى توزر أمام دار الثقافة بين النخيل). وتولى بعض الأصدقاء إرسال الخطاب الذى كتبه إلى أبى شادى قبيل وفاته، مع كلمة حزينة تنعى لأبى شادى صديقه، ولجمعية أبولو واحداً من أعضائها الذين أسهمت فى التعريف به بالقدر الذى أسهم هو فى الإضافة إليها.

وطبيعى أن يشعر أبو شادى بالحزن على وفاة صديقه، فقد تفجرت موهبة الشابى الشعرية على نحو فريد، منذ أن

ارتحل إلى العاصمة تونس سنة ١٩٢٠ للدراسة بجامع الزيتونة فى الثانية عشرة من عمره، وبدأ كتابة الشعر وهو فى الرابعة عشر من عمره، وكان ذلك عام ١٩٢٣، حين كتب قصيدة "أيها الحب" الموجودة فى الطبعة التى أشرف عليها محمد الأمين الشابى من الديوان.

وعلى قدر نهم الشابى فى قراءة كل ما أتيح له من كتابات أعلام التجديد فى الأدب العربى الحديث، أبناء جيل ما بعد الحرب العالمية الأولى، المتمرد على الجمود والتقليد والتبعية، كان إبداعه المتدفق علامة جذرية من علامات التجديد، وإسهاما له معناه ومغزاه، لأنه إسهام جاء من منطقة هامشية إبداعيا، لم تكن من المراكز المؤثرة فى التجديد، ولم يكن لها إسهامها الأدبى المعروف، أو المقروء، فى العواصم الثقافية البارزة فى ذلك الوقت. ولذلك لم يلتفت أحد، خارج تونس، إلى إسهامات الشابى الأولى فى الصفحة الأدبية التى كانت ترتبها "النهضة" كل اثنين، سنة ١٩٢٦، حين كان عمره سبعة عشر عامًا. ولم يلتفت، أحد خارج تونس، إلى معاركه الأدبية، هو وأقرانه المجددون. فى مجلة "العالم الأدبى" التى أوكل أمر إصدارها إلى زين العابدين السنوسى، أول من قدم باكورة إنتاج الشابى فى كتابه "الأدب التونسى فى القرن الرابع عشر" الذى أصدره فى مجلدين عام ١٩٢٧، مع تصدير بقلم محمد البهلى النيال. وكانت مجلة

"العالم الأدبى" تجمعا للطليعة الواعدة التى برز فيها إلى جانب الشابى مصطفى خريف ومحمد البشروش ومحمد الحليوى ومحمود المسعدى وغيرهم.

وقد لفت الشابى الأنظار إليه، حين أقام الحياة الثقافية ولم يقعدها، فى تونس، بمحاضرته التى ألقاها فى نادى قدماء الصادقية عن "الخيال الشعرى عند العرب". وكانت هذه المحاضرة، فى جانب منها، معارضة لما سبق أن كتبه محمد الخضر حسين (١٨٧٥-١٩٥٨) زعيم المدرسة القديمة فى تونس الذى كتب عن "الخيال فى الشعر العربى" عام١٩٢٢ فى القاهرة، فجاء الشابى ليضيف إلى ماقاله رأس المدرسة القديمة ما يعد نقضا غير مباشر له، ومايمكن أن يكون تأكيدا للاتجاه الجديد الذى دعا إليه فى محاضرته التى أصدرها كتابا، فى العام اللاحق، بعنوان "الخيال الشعرى عند العرب".

وقد ألقى الشابى محاضرته فى أمسية من الأماسى العاصفة التى شهدتها "قاعة الخلدونية" فى تونس العاصمة فى شهر شعبان(١٣٤٨هـ/١٩٢٩م) أى فى نهاية العقد الذى وصل فيه هجوم المدرسة الحديثة العربية على المدرسة القديمة إلى ذروته، وذلك بعد أن كتب المازنى عن "شعر حافظ إبراهيم"(١٩١٥) وأصدر مع العقاد كتاب "الديوان"(١٩٢١) الذى كان خطوة موازية لما كتبه طه حسين عن "القدماء والمحدثين" فى

جريدة السياسة(عام١٩٢٢) وما كتبه ميخائيل نعيمة فى "الغربال"(١٩٢٣) وما وصل إليه طه حسين فى كتابه "فى الشعر الجاهلى"(١٩٢٦) وهو الكتاب الذى نقضه محمد الخضر حسين التونسى الذى تقلب فى المناصب المصرية إلى أن أصبح شيخا للجامع الأزهر، والذى قصد الشابى إلى أن ينقض كتابه عن الخيال فى الشعر العربى نقضا ضمنيا فى محاضرته عن الخيال الشعرى عند العرب.

ويبدو أن الشابى شعر، بعد الضجة التى أثارها كتابه فى تونس، والاهتمام الذى أثارته قصائده، أن الأوان قد حان لأن ينطلق من البيئة التونسية المحدودة، فى ذلك الوقت، إلى بيئة متسعة، تتيح له ماكان يتطلع إليه من التحقق والحضور والانتشار، وتصله بأوساط التجديد المناقضة للأوساط التى انضم إليها سلفه الشيخ محمد الخضر حسين الذى انحاز إلى صفوف أهل النقل والتقليد من الأزهريين المعادين للتجديد. ولم تكن هذه الصفوف هى الأثيرة عند والد أبى القاسم الشابى (الشيخ محمد بن بلقاسم الشابى) الذى تعلم فى الأزهر، وتتلمذ على الشيخ محمد عبده، وتأثر بنهجه العقلانى، وأقام بمصر أثناء دراسته سبع سنين فى أوائل هذا القرن، قبل ولادة ابنه أبى القاسم الذى حرص على تربيته تربية متفتحة دفعته إلى أفق التجديد الذى شجع عليه والد أزهرى (زيتونى بعد ذلك) رحب العقل سمح الفهم.

وكان تأسيس مجلة "أبولو" عام١٩٣٢ ونشاط جماعتها بقيادة أحمد زكى أبى شادى، فى القاهرة، فرصة ذهبية لتحقيق حلم الانتقال من الدائرة القطرية إلى الدائرة القومية. وأحسب أن الشابى أقبل على "أبولو"، منذ أن ظهر عددها الأول، فى سبتمبر١٩٣٢ (وكان فى الثانية والعشرين من عمره) متطلعا إلى أفق جديد من الرفقة والانطلاق، خاصة أنه وجد فى المجلة من الأقران مايشبهونه في التمرد، ويشبههم في الطموح. ولم تكن مجلة "أبولو" المجلة العربية الأولى المتخصصة في الشعر والمخصصة له فحسب، وإنما كانت، فى الوقت نفسه، أول تجمع إبداعى عربى، فى العصر الحديث، ينبسط على رقعة جغرافية تمتد من الجنوب إلى الشمال، ومن المشرق إلى المغرب، فتضم السودانى واللبنانى والسورى والعراقى والتونسى إلى جانب المصرى. وقد شهدت المجلة الذروة الإبداعية للشابى، ونقلت صوته إلى دوائر واسعة من القراء الذين سرعان ما وجدوا فيه التجسيد الحىّ لأسطورة الشاعر الذى يرهص بالآتى الذى لم يولد بعد، والصوت الصافى للنغمة الإبداعية لجيل ضم -إلى جانب على محمود طه وإبراهيم ناجي ومحمد الهمشرى- آمثال الشابى والتيجانى وإلياس أبى شبكة.

ويعلن الشابى عن انتمائه إلى هؤلاء الأقران فى التقديم الذى كتبه لديوان أبى شادى "الينبوع"، حيث يناقش الفرق بين

المدرسة القديمة التى يناهضها والمدرسة الحديثة التى انضم إليها، وناصرها، ودافع عنها، فيقول إن أبناء المدرسة القديمة يزعمون أن فى اللغة العربية مزاجا خاصا لا يسيغ إلا ضروبا محدودة من التفكير والحس والخيال، وإنهم ينقمون على أبناء [illegible]رسة الحديثة أنهم يستحدثون فى الأدب العربى فنونا من البيان مشبعة بما فى الروح الأجنبية وآدابها من طرائق التفكير والخيال والإحساس. ويؤكد الشابى زيف هذه النظرة، فى الوقت الذى يدافع عن المدرسة الحديثة، خصوصا فى دعوتها إلى أن يجدد الشاعر فى أساوبه وطريقته فى التفكير والعاطفة والخيال، كما يدافع عن نزعتها الإنسانية التى لاتميز بين تراث العرب وغير العرب، والتى ترى فى التراث الإنسانى كله مصدرا للإلهام، لافرق فى ذلك بين ماكان منه عربيا أو أجنبيا. ويختم الشابى إعلانه بالدعوة إلى حرية الفن من كل قيد يمنعه الحركة والحياة.

ومن المفارقات اللافتة أن قرّاء أبولو تعرفوا الشابى الناثر قبل أن يتعرفوا الشابى الشاعر، فقد نشرت المجلة فى عددها السابع(مارس١٩٣٣) نقدا لكتاب "الخيال الشعرى عند العرب" الذى كان قد صدر بمقدمة لزين العابدين السنوسى عن مطبعة العرب بتونس. وقد كتب النقد الذى لم يكن موفقا المرحوم مختار الوكيل الذى كان من أتباع أبى شادى وحوارييه، والذى لم يستطع أن يستوعب رسالة الكتاب أو دلالته، وظل طوال رحلته

الإبداعية أسير نظرة باعدت بينه والتجديد الجذرى، أو حتى الحضور الإبداعى المؤثر. وقد أعلن مختار الوكيل، فى نقده الكتاب، أنه لا ينكر على الشاعر التونسى المجيد دقة بحثه وأمانة فكره ورجاحة رأيه فى أغلب المواضع مع عذوبة لفظه وتحرّيه الحق والصدق عند كل فكرة، وتمشيه مع المنطق السليم فى كتابته، ولكنه أخذ عليه أنه يسخر من القدامى ولا يحب أن يعترف لهم بفضل كبير على الخيال الشعرى، وأنه يغالى كثيرا فى حكمه، وذلك لرغبته فى شحذ القرائح واستنهاض الهمم، حتى يصل الخيال الشعرى على أيدى شباب العرب إلى درجة سامية لم يحلم بها السابقون فى هذا الميدان. ويختم الوكيل نقده بقوله إن الشابى توّاق إلى الإصلاح نزّاع إلى الطفرة بالشعر، وهذه خلة حسنة مالم تصحب بالتطرف البعيد فى امتهان الخيال العربى فى الشعر.

ويبدو أن الشابى لم يطلع على نقد مختار الوكيل فى وقته، فجاء رده متأخرا بثلاثة أعداد، أى فى العدد العاشر (يونية١٩٣٢) الذى حمل حوارا هادئا عميقا، حوارا أظهر فيه الشابى أن الوكيل كان يعني بالخيال غير ما أراد، وأنه يناصر الفهم القديم الذى قرن الخيال بالزخرفة البلاغية، ويقدم رجلا ويؤخر أخرى فى التجديد وفى العلاقة بالتراث، وذلك على النقيض من الشابى الذى لايهادن فى دعوته إلى التجديد التى لا

تتناقض مع احترام التراث. ويختتم الشابى رده بأنه إذا كان لزاما علينا أن نعجب بالأدب القديم ونفخر به، بوصفه حلقة من سلسلة ذاتيتنا العربية، ومنجما ذهبيا نرجع إليه كلما أردنا أن نصوغ لأفكارنا حليها الساحر الجميل، فإن ذلك الإعجاب لاينبغى أن ينقلب فى نفوسنا إلى تقديس فعبادة فجمود فإطباق لأبصارنا عن كل ما فى التجديد من آفاق واعدة بمستقبل لا حدّ لأحلامه.

وتظهر قصائد الشابى فى "أبولو" منذ العدد السابع (أبريل٣٣) الذى نقرأ فيه قصيدته الشهيرة "صلوات فى هيكل الحب" التى كان لها وقع الحدث الشعرى الفريد، والتى وضعت الشابى موضع الصدارة فى الطليعة الشعرية الرومانسية. وكان إلى جانب "صلوات" قصيدة أقل شهرة منها وهى قصيدة "السعادة". وتوالت الأعداد بعد ذلك، تحمل كل مرة أكثر من قصيدة للشابى، وذلك على امتداد ثمانية أعداد، انتهت بالعدد التاسع من المجلد الثالث (مايو٣٤). ونقرأ فى هذه الأعداد أهم قصائد الشابى: "الأشواق التائهة"، "الجنة الضائعة"،"أنا أبكيك للحب"، "الأبد الصغير"، "قلب الأم"، "فى ظل وادى الموت"، "الصباح الجديد"، "الألحان السكرى"، "الناس"، "الرواية الغريبة"، "أيتها الحالمة بين العواصف"، "صوت من السماء"، "من أغانى الرعاة"، "إلى طغاة العالم". وكانت قصيدة "نشيد الجبار- أو هكذا غنى بروميثيوس" آخر ما نشره الشابى قبل وفاته بأربعة

أشهر على وجه التحديد. وهى قصيدة تلفت الانتباه بما انطوت عليه من حدس شعرى باقتراب النهاية. ولكنها، رغم هذا الحدس، تؤكد خلود الموهبة الشعرية، وبقاء القصيدة التى ترنو إلى الشمس المضيئة، وتجسِّد الصوت الذى يحيى القلوب الميتة، الصوت الذى يواجه الموت بقوله:

أمَّا إذا خَمَدَتْ حياتى، وانقضى ... عُمُرى، وأخرست المنيَّةُ نائى *

وخَبَا لهيبُ الكون فى قلبى الذى ... قَدْ عاش مثلَ الشُّعلة الحمراء

فأنا السعيد بأننى مُتَحَوِّلٌ ... عن عالم الآثام والبغضاء

لأذوبَ فى فَجرِ الجمال السرمدىِّ ... وأرتوى من منْهَلِ الأضواء

وسرعان ما تغلب المرض على الشاعر الذى أراد أن يعيش رغم الداء والأعداء، كالنسر فوق القمة الشماء. وكان ذلك فى فجر التاسع من أكتوبر عام١٩٣٤ .

وقد وصلت الرسالة الأخيرة للشابى إلى صديقه أبى شادى الذى هزته مأساة فقد شاعر من أصفى شعراء العربية فى عصرها الحديث، وهو فى الخامسة والعشرين من عمره، قبل أن يحقق أحلامه الإبداعية الكثيرة، وبعد أن عانى الكثير من حسد الحاسدين فى موطنه الذى لم ينجب قبله شاعرا مثله. واكتفى أبو شادى بكلمة نثرية سريعة فى العدد الثالث من المجلد

---

* أى نايى، والناى معروف.

الثالث (نوفمبر١٩٣٤) لكنه أفرغ حزنه فى قصيدة كانت إشارة إلى العدد الثانى من "أبولو"(ديسمبر١٩٣٤) الذى حمل مراثى شعراء الجماعة من أمثال حسن كامل الصيرفى وصالح جودت إلى جانب دراسات حسن محمد محمود ونظمى خليل وعبد الفتاح إبراهيم، وهى الدراسات التى كانت بداية الدرس المعاصر لشعر الشابى. أما صديقه أبو شادى فنفث لوعته فى قصيدته التى ختمها بقوله:

رَحَلْتَ صديقى بعدما جئْتَ مُوصيا   بشعرك، فارْحل غَيْر خاشٍ وَهيَّابِ
أنا حارسُ الفنِ الذى أنْتَ رَبُّــــه   وهيهاتَ خُذلانى مواهبَ وهَّابَ

ولكنّ أباشادى، للأسف، لم ينفذ وصية صديقه الشابى، ولم يتمكن من طبع ديّوانه ليحقق الوعد الذى قطعه على نفسه فى بيتيه السابقين. وظل الديوان حبيس هؤلاء، فيما يبدو، إلى أن نشر فى القاهرة كما أراد له صاحبه عام١٩٥٥، بعد واحد وعشرين عاما من وفاته. وظل الباحثون يعتمدون فى دراسة الشابى، قبل صدور الديوان، على مجموعة القصائد التى نشرها زين العابدين السنوسى فى المجلد الأول من كتابه "الأدب التونسى فى القرن الرابع عشر"(١٩٢٧) والتى أضاف إليها محمد فهمى فى "الروائع لشعراء الجيل" وأبو القاسم محمد كرو فى "الشابى: حياته – شعره"(١٩٥٢). وظلّ الأمر كذلك إلى أن

قامت مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعرى بطبع الأعمال الكاملة للشابى، محققة مدققة، بإشراف طائفة من كبار الباحثين سنة ١٩٩٤، وهى السنة التى وافقت الذكرى الستين لوفاة الشابى.

إرادة الحيــاة

حين أســتــرجع الـوعى البــاكــر بالشــابى، وتحـولاته فى ذاكرتى، أجد أن هذا الوعى بدأ موازيا لصعود الدولة القومية، وانتشار أعلامها المرفرفة بالحرية والوحدة والعدالة الاجتماعية، خاصة بعد انتصارها الذى بدا لنا مدويا، ساحقا، نهائيا، فى حرب السويس، وما أعقبها من تدافع موجات التحرر الوطنى فى كل مكان حولنا. وقتها كنا نطالع فى كتب الأدب المدرسية، ونسمع فى محطات الإذاعة، وفى خطابة الخطباء الذين لم تكن تخلو منهم ساحات المدارس، هذه الأبيات التى حفظها جيلى كله عن ظهر قلب من شعر الشابى:

إذا الشَّعبُ يومــا أرادَ الحــــــياة فلابُــدَّ أن يستجــيبَ القَــدَرْ
ولابــدَّ لليـــــــــل أن يَنْجلــى ولابدّ للقَــــيْد أن يَنْكســـرْ
ومن لم يُعَانِقْه شَــــوْقُ الحَــــياة تبــخَّرَ فى جَــوِّها، وانْــدثَـرْ

كانت هذه الأبيات المتوهجة عن إرادة الحياة التى يحطم بها الشعب زنازين القهر وقيود الظلم، ويتحرر بها الفجر من محبسه فى قلب الليل، علامة عصر متدافع، تمردت فيه الأنا القومية على هوان وضعها، وانتفضت مؤكدة حضورها فى الوجود، ومكانتها فى التاريخ.

وكان ذلك عصر الانتصارات القومية المتلاحقة والآمال الواعدة للدولة القومية التى أخذت تتجسد فى الوجود مع ثورة الثالث والعشرين من يوليو سنة ١٩٥٢ فى مصر وقانونها الأول للإصلاح الزراعى، ووثبة العراق فى العام نفسه، وماتبع ذلك من جلاء الاحتلال البريطانى عن أرض الكنانة، وبداية حرب التحرير فى الجزائر عام١٩٥٤ ومؤتمر باندونج وبداية حركة عدم الانحياز، وعودة الحكم المدنى إلى سوريا مع عودة شكرى القوتلى رئيسا للجمهورية عام١٩٥٥، وتأييد الاتحاد السوفيتى لحركات التحرر فى العالم الثالث، وطرد جلوب باشا من قيادة الجيش الأردنى، واستقلال السودان وتونس والمغرب، وتأميم قناة السويس، ثم العدوان الثلاثى فى أكتوبر١٩٥٦ ، وتتوالى الانتصارات المتلاحقة فى سياق أشمل من حركات التحرر الوطنى فى العالم الثالث، ابتداءً من هزيمة العدوان الثلاثى فى مطلع عام١٩٥٧ الذى شهد إلغاء معاهدة ١٩٤٨ فى الأردن، وإعلان الجمهورية التونسية، واستقلال غانا، مرورا بإعلان الوحدة بين مصر وسوريا عام ١٩٥٨ التى أعقبتها بأشهر قليلة ثورة تموز فى العراق، وثورة إبراهيم عبود فى السودان، انتهاء بانحسار الاستعمار عن أفريقيا التى تدافعت فيها إرادة الحياة، فاستقلت أربع وثلاثون دولة مابين سنوات ١٩٥٨– ١٩٦٨ .

وكانت أبيات الشابى النغمة الملازمة، أو اللحن المصاحب لكل هذه الانتصارات، تبثها الإذاعات العربية، وننشدها على مسمع من آبائنا الذين كانوا يتلقونها فى فرح، ويتطلعون إلينا فى فخر، كما لو كنا أملا جديدا للمزيد من انتصار إرادة الحياة. وكنا نكمل أمامهم المقطع الأول من قصيدة الشابى، ونضيف إلى الأبيات الثلاثة السابقة بقية المقطع التى تقول:

فَوَيْلٌ لمن لم تَشُقْه الحياةُ، من صَفْعَة العَدَم المُنْتَصِرْ
كذلكَ قالتْ لى الكائناتُ وَحَدَّثَنِى رُوحُها المُسْتَتِرْ

وننشد البيت الأول من البيتين الأخيرين بلهجة تنذر بالويل والثبور، وتنطوى على تهديد لكل من لايستجيب إلى شوق الحياة، كى ينقذه من هوة العدم المخيفة. ولم تكن تؤرقنا كثيرا خصوصية استخدام الفعل ((شاق- يشوق)) فى هذا السياق، فالمهم دلالته العامة التى تنقذنا من صفعة العدم المنتصر، وهى دلالة كانت تدفعنا إلى قراءة البيت الأخير من المقطع بنبرة نتحد فيها مع ضمير المتكلم فى البيت، ونتقمص حضوره، كما لو كنا صوته المبشر بالانتصار النهائى للحياة على قوى الظلم والطغيان. وماكان يمكن أن يردنا أحد عن ذلك، بعد أن استمعنا إلى البشارة التى قالت لكل واحد فى جيلنا: ارفع رأسك ياأخى فقد مضى عهد الاستعباد.

وكانت أبيات الشابى التى حفظناها عن ظهر قلب تدفعنا إلى البحث عن أبيات أخرى للشاعر نفسه، فلسبب لم نكن نعلمه اكتفت الكتب المدرسية بالمقطع الأول من قصيدة الشابى، واستغنت به عن بقية "إرادة الحياة"، فدفعنا الإعجاب الحماسى الفرح بما عرفنا إلى البحث عن ما لم نكن نعرف من أبيات الشابى الأخرى. وعثرنا على ديوان "أغانى الحياة"، فرحنا به كما فرحنا باكتشافنا الأول للعصر الصاعد الذى فتحنا أعيننا على صحوته. ولم يكن الديوان قد طبع فى حياة صاحبه، وظل حبيس الأوراق المخطوطة أكثر من عشرين عاما، إلى أن رأى النور مع صعود الدولة القومية، وطبع فى القاهرة للمرة الأولى عام ١٩٥٥، بعد سنة واحدة من جلاء الاحتلال البريطانى عن مصر، واكتمال استقلالها، وبداية دورها الرائد فى قيادة حركات التحرر الوطنى. وعاما فعاما، أخذنا نطالع عن الديوان وصاحبه مجموعة من الكتب التى تتابعت بتتابع صعود دولة المشروع القومى، وجعلت من شعر الشابى معادلا فنيا لتدافع مدها القومى. وأذكر من هذه الكتب "شعب وشاعر"(١٩٥٨) لنعمات فؤاد، و"شاعر الشباب والحرية"(١٩٥٨) لطه عبد الباقى سرور، و"شاعر الحب والثورة"(١٩٦٢) لرجاء النقاش.

وكم تأثرنا، على المستوى الشخصى الإنسانى، حين علمنا أن الشابى كتب قصيدة "إرادة الحياة" حين تضاعف عليه مرضه،

وأنه نظمها فى السادس عشر من سبتمبر سنة ١٩٣٣ بعد المقابلة التى أجراها، فى مدينة طبرقة، مع الزعيم الوطنى الطاهر صفر(١٩٠٣-١٩٤٢) وأهداها إلى المجاهدين التونسيين، وإلى الأحرار فى كل مكان وزمان، ونشرها فى مجلة "العالم الأدبى" التونسية التى كان يشرف عليها صديقه زين العابدين السنوسى.

وقد خفف من وقع الأسى على نفوسنا أن الحلم الذى حلم به صاحب "إرادة الحياة" أخذ يتحقق من حولنا بعد أن بشّرت به قصائد ديوانه "أغانى الحياة»، وهى القصائد التى أخذنا نتعرف فيها ملامح جديدة تحيط بنا، عن الشعب الذى لاينهض إلا حين يدفعه عزم الحياة. وتوقفنا، بوجه خاص، عند القصائد التى تتحدث عن "سر النهوض" و"زئير العاصفة" والقصائد الموازية التى تتجه إلى "الشعب"، و"إلى الطاغية" بل "إلى طغاة العالم" جميعا. وكانت القصيدة الأخيرة تردنا إلى أبيات "إرادة الحياة" التى بدأنا معرفة الشابى عن طريق مقطعها الأول، خاصة أن القصيدة بدت تنويعا على "إرادة الحياة" وامتدادا لها فى الوزن والمعنى. ولكنها اختلفت عنها فى ثراء الدلالة والبناء، فظلت القصيدة الأصل محتفظة بسرها الخاص، وظل لمقطعها الأول موضعه الحميم فى الذاكرة القومية التى انطوينا عليها، أو التى انطوى عليها الجيل الذى فتح عينيه على صعود دولة المشروع القومى، وشهد تفجر إرادة الشعب بأحلام الحرية والوحدة

والعدل. وظل المقطع يشد الذائقة الجمالية التى تكونت موازية لهذا الصعود، وفى سياقه، فكانت علامة عليه وأثرا من آثاره، سواء فى مزجها بين رهافة الوجدان الفردى وتوقد الوجدان الجمعى، أو ميلها إلى البساطة التعبيرية، أو تفضيلها المعنى الذى ينبسط فى الذهن فور سماعه، أو إيثارها الإيقاع الذى يدنو من جهارة الخطابة، أو إعجابها بالأنا المركزية التى هى محور القصيدة وصوتها الذى يحمل بشارة الخلاص ودليل المستقبل الواعد.

وقد وجدت هذه الذائقة مايشبعها فى انسياب تفعيلة البحر المُتَقَارِب (فعولن) وتدافعها الصاعد فى "إرادة الحياة". أعنى التدافع الذى يبتعث الحماسة التى يؤكدها الانتظام التفعيلى الذى يكاد يخلو من الزحاف فى المتن، مع ثبات الوَتَد المجموع الذى تنتهى به كل القوافى. أضف إلى ذلك التسارع الحاسم للأحرف الصحيحة، ومحاصرة الأصوات الجازمة لأحرف المدّ واللين التى تخلق تعارضا نغميا، تختتمه نهايات الأبيات بقوافيها المغلقة الحاسمة. ويؤكد الإيقاع الحماسى، فى المقطع الأول، التكرار اللافت لأحرف اللام والباء والدال، وهى صوامت يغلب عليها الطابع الانفجارى، تتوزع على شبكة متضافرة من المقاطع الصوتية التى تتجاوب، فى رجع الإيقاع، مع دلالة الحتم التى تكررها الكلمة "لابد" ثلاث مرات. وهو تكرار يوازى تكرار

كلمة "الحياة" التى تتردد فى المقطع، علامة على إرادة تغمر النفس، وتتحول إلى روح متلهب لايعرف سوى دلالة الحسم والحتم. وتنبسط هذه الدلالة، فى البيتين الأولين من القصيدة، بين فعل الشرط وجوابه المتعدد، بواسطة العطف الذى يمتد على ثلاثة أسطر، تتضام وفعل الشرط فى جملة متساوقة الإيقاع والدلالة.

وتردف الجملة الشرطية فى البيتين الأولين بجملة صغرى، قوامها البيت الثالث الذى يتخذ شكل تمثيل موجز، لايخلو من معنى الشرط، لكنه يرد العجز على الصدر بإثبات الدلالة بما يؤكدها، ويدعمها بنظير هو مثال عليها، أو دليل هو حجة لها. فيبرز المعنى من منظور مغاير، ويُكثِّفُ المغزى بما يوجزه فى قالب مجاز محكم، يغرى بتكرار إنشاده، بوصفه قفلا نغميا دلاليا لمعنى الحتم المهيمن على الأبيات كلها. وكما تتصل جملة الشرط فى البيتين الأولين بالجملة الاسمية الخبرية فى البيت الثالث، اتصال المقدمة بالنتيجة، فإن كلتا الجملتين تنطوى على استقلال دلالى، يوقعهما موقع المثل السائر، على نحو يبتعث التقاليد البلاغية للحكمة وفصل الخطاب، ويسترجع فى الذاكرة الجمعية صورة الشاعر الذى يقول فيرضى قوله، ويحكم فيمضى حكمه. أعنى الشاعر الذى ينطوى خطابه على يقين لايقبل الشك، ولامجال فيه للمساءلة أو الإنكار، وإنما التصديق أو التسليم

الذى يجعل من تلقى الخطاب الشعرى وجها آخر من تلقى الرسالة الملهمة التى تفترض التسليم بها من قبل الاستماع إليها.

وكان خطاب الشاعر يتضمن مُسْتَقْبِلَه المُضْمَر فيه بمعنى أو بآخر، ذلك المُسْتَقْبِلُ الذى يعرف الشاعر، أو الشابى فى هذا المقام، أسرار مفاتيح الكلام الذى يثير وجدانه الجمعى والفردى، ويصل الخاص بالعام الوصل الذى يجعل من الأبيات خطابا لمفرد بصيغة الجمع، وجمعا بصيغة المفرد، تجسيدا لوجدان الجماعة الذى تدل عليه كلمة "الشعب" دلالة التعويذة على طقس الشعيرة الجمعية، وتعبيرا عن الفرد الذى يغدو "الشعب" صورة مسقطة له، صورة تنسرب إليها وتتناص معها أفكار إرادة الحياة فى فلسفة الفيلسوف الألمانى شوبنهور Schopenhouer (١٧٨٨-١٨٦٠)، وإرادة القوة فى فلسفة نيتشه Nietzche (١٨٤٤-١٩٠٠)، ونموذج المستبد العادل عند جمال الدين الأفغانى (١٨٣٨-١٨٩٧)، والزعيم القومى الملهم الذى يقود الشعب إلى الوجود الأعز وروح الظفر.

وفى الصيغة اللغوية لكلمة "الشعب"، فى مستهل "إرادة الحياة"، مايؤكد المعنى الجمعى دون إنكار لمعنى الإفراد الذى هو أصله فى الدلالة المُرَجَّعَة. وتلك دلالة تتجاوب، بدورها، و"أنا" المتكلم الذى يتجلى وراء مرايا عناصر الطبيعة فى القصيدة كلها،

ويتحرك بينها حركة دائرية، ترد آخر بيت على أول بيت، وتضفى على المعنى فى الأبيات الثلاثة الاستهلالية ما يؤكد الحتم الإنسانى بردّه إلى حتم كونى، تنطوى عليه عناصر الوجود، أو تستدير حوله استدارة الفصول الأربعة، أو استدارة الحياة بين الوجود والعدم، أو استدارة القصيدة حول قطب واحد ينطقه صوت واحد يملك اليقين والمعرفة الكلية.

ويتكشف هذا البعد من الدلالة على نحو خاص، ابتداء من خاتمة المقطع الأول التى هى عود على بدايته، ولكن بما يؤكد الوجود المهيمن لفاعل الخطاب الذى يحتل مركز الحضور، ويضفى على نبرته يقينا مستمدا من معرفة كلية بسر الكائنات، وذلك على نحو يتغير معه مجرى القصيدة، ويتحول عن دائرة الحكمة الموجزة، أو القول الفصل، فى الأبيات التى يتكون منها المقطع الأول، إلى دوائر التمثيل التى تؤدى فيها عناصر الطبيعة طقوسها التى تبين عن إرادة الحياة بوصفها إرادة الكون كله.

وتؤدى الريح الطقس الأول لهذه العناصر فى المقطع الثانى، مؤكدة مبدأ الحركة والتغير والتحول والاندفاع الذى لايبالى بالعوائق أو المصاعب، والذى يؤكد الوجود بتأكيد مبدأ الوجود: الصيرورة. ولكن على نحو يزدوج معه الأداء، وتغدو "أنا" المتكلم مرآة لما نسمعه من "أنا" الريح التى هى إياها. وتتراسل الحكمة الموقعة بين الأنا الأولى والثانية، بما يبعث منطق القول

الفصل مرة ثانية، ويعلو بنبرة اليقين لفاعل الخطاب الذى نراه متجليا فى المرآة الأولى لعناصر الطبيعة: الريح، على النحو التالى:

وَدَمْدَمَت الرِّيحُ بين الفجــــاج … وفَوْقَ الجِبَال وتَحْتَ الشَّجـــــر:
إذا ما طمحـــتُ إلى غايــــــة … ركبتُ المنى، ونسيـــت الحـذر
ولم أتجنَّــبْ وعورَ الشعــــاب … ولا كبّة اللّهـــــــب المُسْتَعِـر
ومن لا يحبّ صعودَ الجـــبال … يعشْ أبَدَ الدهــر بين الحُفَــــر
فَعجَّتْ بقلبى دماء الشـــــباب … وضَجّتْ بصدرى ريــــاحٌ أُخَر
وأطْرَقْتُ، أُصْغِى لقصف الرعـودِ … وَعَزْفِ الرياح، وَوَقْع المطــــر

وتأتى الأرض مرآة ثانية، فى المقطع الثالث، تؤدى دورا مماثلا لدور الريح، ولكنها تتخذ هيئة الأم الكبرى التى هى البدء والمعاد، مصدر الحياة ونهايتها التى تعود إلى بدايتها. تبارك فى الناس الحركة التى هى أصل عنصرها، وتلعن الثبات الذى هو نقيض مبدئها. تقرن الحياة بالتغير، والموت بالجمود، وتفتح أفقها للانطلاق، وتطبق قبرها على الساكن. ولأنها المبدأ الحى، تضم الذابل على أمل النماء الذى ينقذه من لعنة العدم المنتصر:

وقالت لى الأرضُ - لما سألـــتُ: … «أيا أمُّ هل تكرهيَن البشـــــر؟»:
أبارك فى الناس أهلَ الطمــــوحِ … ومن يستلذُّ ركوبَ الخَطَـــــرْ
وألعنُ من لا يماشى الزمــــانَ … ويقنع بالعيْش عيش الحجَـــــر
هو الكون حيٌّ، يحبُّ الحـــــياة … ويحتقرُ المَيْت، مهمــــا كـــبُر

فلا الأفق يحضن مَيْتَ الطـــيورِ ولا النحلُ يلثمُ ميْـــتَ الزَّهَـــر

ولولا أمـومـــــةُ قلـــبى الرّؤوم لَمَا ضَمَّتِ الميْتَ تلــــك الحُفَر

فَوَيْلٌ لمــــن لمن تَشُــقْه الحــــيا ةُ، من لعنةِ العَــدَمِ المنتصــــر

هذا الأمل فى البعث المقرون بقوة الحياة المتفجرة من قلب الموت هو مـايجسـده المقطع الرابع والأخـير، أطول المقـاطع فى "إرادة الحياة"؛ حيث نواجه "أنا المتكلم" مباشرة، فى حال أقرب إلى أحـوال الكشف الذى تتنزل فيـه الحقـائق، وتتكشف المعرفة الحدسية المباشرة. وفى هذا الحال، نتعرف سر الدورة الرباعية للفصول والكائنات ومقاطـع القصيدة على السواء. وينطق ضمير المتكلم بما يصل الإنسان بالطبيعة، أو يجعل الطبيعة مرآة لإرادة الإنسان فى الوجود، والإنسان استجابة إلى إرادة الطبيعة فى الحضور. ويؤدى "النبات" الطقس الأخير للعناصر، بعد الريح والأرض، فى أسطورة البعث التى تتجدد بها الحياة. ويبدأ الأداء من "النبات" الذى يغمره الشتاء فيذبل، ولكن تبقى بذوره ماظلت معانقة طيف الحياة الذى لايمل، فتقاوم الفناء والجليد إلى أن تمر فصول الموات، وتأتى فصول الحياة. وتبدأ اليقظة بالإرادة التى يفجرها السؤال، والرغبة التى يحتمها الوجود، فتصدع الأرض، وينفجر الحضور بصحوة النبات المتفجرة بالوعود.

وعند هذا الحد، تكتمل الدلالة. وتتجـاوب مرايا الريح والأرض والنبات، فى الإشارة إلى الإنسان الذى يجتلى حضوره

فيها. وتشف المرايا عن جمال عميق، كأنه سر الوجود، ويرن نشيد الحياة المقدس ليعلن البعث الجديد، وقانونه الأزلى:

إذا ظمئت للحياة النفوس فلابد أن يستجيب القدر

وفى استبدال كلمة " النفوس" فى البيت الأخير من "إرادة الحياة" بكلمة "الشعب" فى البيت الأول علامة الانتقال من العام إلى الخاص، ومن الجمع الذى هو صورة المفرد إلى المفرد الذى هو أصل الجمع. لكنه الاستبدال الذى يرد النهاية إلى البداية، فيما يشبه رد العَجُز على الصَّدْر، خاصة بَعْد أنْ تأكدت مقولة البداية بما أثبتها فى عناصر الكون، واجتلاها فى مرايا الطبيعة. ويومئ رد العجز على الصدر إلى الحركة الدائرية التى تنطوى عليها القصيدة، فى تقلبها بين عناصر الوجود الأفقية التى تتعامد عليها الفصول الأربعة للطبيعة والكائنات، وهى الفصول الموازية لمقاطع القصيدة فى العدد، والمكافئة لمعناها فى الدلالة. أعنى الدلالة التى يؤكدها التكرار الذى لا يقتصر على الكلمة، أو العبارة، أو الفعل، أو صيغة السؤال، أو التركيب، أو الشطر، أو البيت، وإنما يضم إلى ذلك كله التنويع الذى يجتلى المعنى نفسه فى مرايا متعددة. وهى المرايا التى لا تفارق القصد الواحد، وتمسك به من زواياه المتعددة التى تستدير بحضوره بين نقائض متكررة، نقائض تكشف، بدورها، عن الوجه الآخر من حركة الدائرة التى تستدير، دائما، فى القصيدة، بين المكونات المتناقضة

للوجود، المتقابلة تقابل السكون والحركة، الموت والحياة، الذبول والنماء، الشتاء والربيع، الظلام والضياء، فوق الجبال وتحت الشجر، صعود الجبال والعيش بين الحفر، فتؤكد الثنائية التى يتأسس بها فعل الشرط وجوابه اللذان تبدأ بهما القصيدة وتنتهى، فتعود إلى أصل حركتها الدائرية التى لاتتوقف، فى تأكيدها مبدأ الصيرورة الذى تحتمه إرادة الحياة وانتصار بعثها المتجدد.

وعند هذا المستوى من الدلالة، تتكشف أسطورة البعث فى ذروة القصيدة التى جسّدها المقطع الرابع الأخير، فأضاف إلى القصيدة سببا آخر من الأسباب التى أنزلتها منزلة بشارة البعث العربى الذى وعدت به الدولة القومية، البشارة التى كانت بردا وسلاما على حركات التحرر التى بقيت معانقة طيف الحياة، رغم الضباب ورغم الشتاء ورغم المطر، حالمة بالوجود الأغر لأمة عربية حرة مستقلة. ولم يكن من قبيل المصادفة أن دورة البعث التى تقلبت بها "البذور" بين الذبول والنماء، مجسدة أسطورة البعث، فى هذا المقطع (تلك الدورة التى دفعتنا إلى أن نعيد قراءة القصيدة فى ضوء جديد، لنكتشف فيها وجها آخر من أوجه البعث القومى الذى كنا نشهده، ونسمع عنه فى العواصم العربية المتعددة، فى الخمسينيات الواعدة التى امتدت إلى منتصف الستينيات) هى نفسها التى انبعثت فى مجلى جديد، مختلف

كميا لكنه غير مختلف كيفيا، فى قصائد الشعر الجديد (الحر) الذى وازى صعود دولة المشروع القومى، والذى استحق مجموعة من أبرز شعرائه (خليل حاوى، يوسف الخال، السياب، أدونيس، جبرا إبراهيم جبرا ..إلخ) اسم "الشعراء التموزيين" لأنهم جسّدوا فى شعرهم أسطورة "البعث" الذى يتولد عنقاء فتية من رماد الذبول، كأنه الوجه المشرق لصحوة تموز وأدونيس وأوزيريس، وغيرها من الآلهة الوثنية للبعث الذى وجد فى تحولات "النبات" مابين الفصول موازيا رمزيا، يفسر بالأسطورة تاريخ الأمة التى تبعثها "إرادة الحياة" من سبات الجمود، وتضعها فى أفق من اليقظات الكبرى للعالم المنتظر، العالم الذى أشار إليه الشابى نفسه بقوله عن عصره :

إنّ ذا عَصْرَ ظُلْمَةٍ غير أنى   مِنْ وراء الظّلام شِمْتُ صَبَاحَه

صلوات فى هيكل الحب

لم تكن قصيدة "إرادة الحياة" القصيدة الوحيدة التى حفظناها عن ظهر قلب للشابى، فى صبانا البعيد، فثمة قصيدة أخرى، شاركتها فى إثارة عواطفنا وتجسيدها، هى قصيدة "صلوات فى هيكل الحب". كانت القصيدة الأولى صرخة الشعب الهادرة، نشيدنا الحماسى الغاضب، فى طابور الصباح المدرسى، ومناظرات الأحداث القومية الواعدة، وملتقيات السياسة التى استمعنا فيها إلى أصوات الزعماء تبشرنا بالمستقبل البهيج: وطن حر وشعب سعيد؟! وكانت القصيدة الثانية تعويذة المساء الشاجى، ترنيمة الليل الحانى، أنشودة التوحد الذى نفرّ إليه، كى نسترجع وجه المحبوبة الآسر، بعد أن تعرف القلب، للمرة الأولى، معنى الحب، وتهجى أبجدية الطقوس الأولى فى هيكله.

لم أدرك وقتها أن القصيدة الثانية هى الوجه الآخر من الأولى، تجمع بينهما الأنا التى تسيطر على الخطاب، وتجعل من وجودها مركزا للحضور، فهى العِلَّةُ المطلقة للوجود النصى، ترى نفسها فى مرايا الطبيعة، أو ترى الطبيعة فى مراياها التى هى رَجْعُ صورتها. ولم أكن أعرف أن الخطابة الحماسية التى انطوت عليها أبيات "إرادة الحياة" هى الجانب الآخر من العاطفية المتقدة

المسيطرة على "صلوات فى هيكل الحب"، فالصوت المتوتر فى القصيدتين واحد، والنظرة ذات البعد الواحد إلى الموضوع هى هى، والرؤية المثالية لإرادة الشعب هى رؤية العاشق الذى هو جمع بصيغة المفرد. ولاتختلف تجليات الطبيعة فى القصيدة الثانية عن الأولى، من حيث المبدأ الخالق الذى تحتويه ويحتويها، أو من حيث مبدأ الرغبة التى هى إرادة للحياة فى القصيدة الأولى، وبحث عن الحبيبة التى تجسّد النموذج الأعلى للحياة الخلاقة فى القصيدة الثانية.

ويجاوز مايجمع بين القصيدتين ذلك كله، على المستوى التقنى الخالص لحركة الدوال، فهناك المفردات المتتابعة على سبيل الترادف فى القصيدتين، والتشبيهات اليسيرة التى لا تفضى إلى صور مركبة ترهق العقل بطول التأمل، وأوجه الشبه الشعورية التى تتفجر بها التداعيات، فى موازاة الصور الموجزة التى ينبسط معناها فى الذهن فور الاستماع إليها، وتكرار الكلمة أو الجملة، وتوازى المقاطع وتقابل الدلالات، وأساليب الإنشاء التى تقوم على الترخيم والنداء والتعجب والسؤال، وتوافق الجملة النحوية والجملة العروضية، وتدافع الإيقاع، فى البناء الذى يقوم على موجات متعاقبة، عفوية التدفق، ما إن تنحسر موجة حتى تعقبها أخرى، إلى أن يهدأ الانفعال المهيمن، فتكتمل دلالة الرمز الكلى الذى تنطوى عليه القصيدة فى تدافعها الدائرى.

لم أدرك ذلك كله فى الصبا البعيد، لأنى لم أكن أعرف معنى حركة الدوال، ومنصرف عن الدال إلى المدلول، وأبحث عن "إرادة الحياة" فى مطلق كبير هو "الشعب" الذى كان يتحدث عنه الجميع صباح مساء، بوصفه القائد والمعلم والملهم، كما كنت أبحث عن مطلق آخر هو الحبيبة التى لاتهبط إلى الأرض هبوط أورفيوس بل هبوط النور الذى يضيئ الكون، فينقذ العاشق من صفعة العدم المنتصر. ولم يكن هناك مايصل بين المطلقين فى وعى الصبا الباكر الذى لم ينظر إليهما بوصفهما مطلقين مجردين لامحل لهما فى الوجود. ومن ذا الذى كان يمكن أن يشككنا، فى ذلك الوقت، فى تعين صرخة "الشعب" الهادر من المحيط إلى الخليج، أو حضور الحبيبة المطلقة التى لم نكف عن التطلع إلى سحرها الملائكى على مستوى الحلم؟!

ولم أكن من الجيل الذى قرأ المنفلوطى كثيرا، أو بكى أكثر تحت ظلال الزيزفون، أو أجاد الهوى بلسان سيرانو دى برجراك. ولم تشدنى "النارنجة الذابلة" التى أهاجت دمع الهمشرى*، كأنها الوجه الآخر من "القيثارة الحزينة" التى رآها محمود حسن

---

* محمد الهمشرى (١٩٠٨-١٩٢٨) شاعر متميز فى الحركة الرومانسية، ينتسب إلى جماعة المنصورة التى ضمُت على محمود طه، وإبراهيم ناجى، وصالح جودت. عُرف بملحمته الدالة «شاطئ الأعراف» التى ودّع فيها حبيبته متأملا الوجود، ومات فى الثلاثين من عمره، دون أن يجمع شعره، تاركا هذه المهمة لصديقه صالح جودت الذى نهض بها وفاء لصديقه الذى رحل مبكرا.

إسماعيل فى الساقية التى لها عيدان دائمات البكاء. ربما توقفنا نرقب شمس الخريف، من خلل أغصان اللبلاب التى جذبنا إليها، لبعض الوقت، محمد عبدالحليم عبدالله (١٩١٣-١٩٧٠) قبل أن يسرقنا منه نجيب محفوظ، ليفتح أعيننا على ملحمة البرجوازية الصغيرة فى صراعها الأزلى الذى لم ينته بانتهاء زمن "الثلاثية". ولكن المؤكد أننا اتحدنا مع نموذج الشاعر الذى هبط الأرض كالهداية، أو البشارة، ليكون حضورا مجددا للنبى المجهول الذى يستحث شعبه على الثورة التى كان الجميع يتحدثون عنها طوال الخمسينيات الصاعدة. وما كان حديث الثورة النهارى ينسينا حديث القلب، عندما يأتى المساء، ويخلو المرء إلى نفسه، أو حين نتوحد وطيف الحبيبة الأولى، فلا نرى فى الكون سوى وجهها الذى يخفق معه القلب بالوجود.

هكذا، عرفنا "صلوات فى هيكل الحب" للشابى، نقشناها فى جوانحنا قبل أن ننسخها فى دفاترنا، وكتبناها فى خطابات كثيرة لم نرسل أغلبها إلى الحبيبات اللائى صاغهن خيالنا الفتى من وهج الحلم وأغانى الصبا، فظللن طيفا من أطياف الخيال. وبادلنا أبيات القصيدة بأبيات أخرى، مع أقراننا حديثى العهد بالحب، كما نبادل الورود بالورود. وارتعشنا ونحن نكتب أبياتها فى أوراقنا الملونة كما لو كنا فى حضرة المحبوبة نفسها. وارتعدنا ونحن ننشد مقاطعها، كأنها التعويذة التى تستدعى

مـلاك الفـردوس مـن حنايا الوجـود. ودخلنا والقـصـيـدة دنيـا من الأحـلام، فوق العقل وفوق الحدود، وخلقنا من أبياتها أكوانا من السحر، وشموسا وضّاءة ونجوما، وحياة شاعرية لاتعرف القلق أو الحزن أو مشكلات الواقع طوال لحظة الحلم.

وكانت الحبيبة التى تحدثنا عنها قصيدة الشابى تجسيدا لأحلامنا وصياغة لها فى آن. أسقطنا على صورتها ماحلمنا به عن المرأة التى رسـمناها بكل أشـواقنا البـريئـة إلى الكمـال والجمـال، فكانت الحبيبة صـورة أخرى من الشـاعـر الذى هبط الأرض كالشعاع السنى، شعاع آخر نزل إلى الكون ليحقق كمال الوجود، مـلاك الفردوس الذى يعيد للعالم ما فقده من الشباب والفرح، روح الربيع الذى يبعث الحياة فى الوجود، ويجدد دورة الطبيعـة والكائنات، فتنتقل من الذبول إلى النمـاء، ومن صمت القبور إلى أغانى الحياة.

ولم يكن مصادفة، والأمر كذلك، أن تتحـول العلاقـة بين الفن والحبيبة، فى القصيدة، إلى علاقة تدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد، وأن تظهر الحبيبة فى صورة "ڤينيس" التى تهادت بين الورى من جديد، وأن تنطوى على مـا فى الفن من غـمـوض وعمق وجمال مقدس، ويكتسب الفن ما للحبيبة من تأثير سحرى فى الوجود. وإذا كان الفن هو الشعيرة التى تتجدد بها الحياة، وتنتقل من حال إلى حال، فالحبيبة هى الحضور المكمل للشعيرة

نفسها فى فعلها وتأثيرها، أو هى الوجه الآخر منها، فى دائرة الجمال التى تصل الفن بالحب، من حيث المنبع والمصدر أو الهدف والغاية. وكما تتصف الحبيبة بصفات الجميل فى الطبيعة والفنون، فى قصيدة الشابى، تتحول إلى تجسيد حى لجمال الطبيعة فى الوجود، وتجسيد مواز للحضور الجمالى فى الفنون، فهى، على مستوى الحضور الطبيعى، كالصباح الجديد ورقّة الفجر وفجر من السحر والسماء الضحوك والليلة القمراء، وهى كالورد ورقّة الزهر وعطر الغصون. وهى، على مستوى الحضور الفنى، كاللحن ، كالرسم الجميل، كالتمثال البديع، صوتها كرجع ناى بعيد، قوامها ينطق بالألحان فى كل وقفة وقعود، تمشى بخطو موقع، وتتمايل كلحن عبقرى، دنيا من الأناشيد، تتهادى فى أفق روحها أوزان الغناء:

عَذْبَةٌ أنــتِ كالطفولة، كالأحــلام	كاللحن، كالصباح الجديـــــد
كالسماء الضحوك كالليلة القَمْــراَء	كالوردِ، كابتسام الوليــــــــد
يا لها من وداعــــــــةٍ وجمـــــالٍ	وشبـــابٍ مُنَــــعَّم أُمْلُــود!
يا لها من طهارة! تبعث التقديـــــ	ـــس فى مهجة الشقىّ العنيد!
أىّ شئ تراكِ؟ هل أنــت «ڤينيسُ»	تهادت بين الـــورى من جديد
لتعيدَ الشباب والفرح المعســــــولَ	للعـــالم التعـــيس العمـــيد
... ...	... ...
أنتِ ما أنتِ؟ أنتِ رسمٌ جميـــــلٌ	عبقرىٌ من فن هذا الوجـــــود

... ...

أنت روحُ الربيعِ، تختــالُ فـــــى الدنـــيا فتهــتزٌّ رائعاتُ الورود

... ...

أنت أنشودة الأناشــيد غـــنّاك إله الغـــناء ، ربُّ القصــــيد

فيكِ شبّ الشبابُ، وشحه السِّحرُ وشَذْوُ الهوى، وعطــرُ الــورود

وتراءى الجمالُ، يرقصُ رقصـــا قُدُسيّا، على أغانى الوجـــود

وتهـادتْ فى أفق روحـك أوزانُ الأغانى، ورقــــة التغــريد

فتمايلتِ فى الوجــــود، كلحْنٍ عبقرىٍّ الخيال، حلوِ النشـــيد

هكذا، يمزج حضور الحبيبة بين جمال الطبيعة وجمال الفن، فى هيكل الحب الذى لا يعرف مايفصل بين الاثنين، فيتحول هذا الحضور إلى دال مزدوج المدلول، يصل بين طرفين فى إهابه. أقصد إلى الكيفية التى تشيد بها الحبيبة، فى دنيا الروح، ما قد يتلاشى من طموح إلى الجمال الذى يحققه الفن أو تحققه الطبيعة، فلا فاصل بين الفن والطبيعة فى أصل الفعل الذى يجلى خفايا الوجود، أو مبدأ الخلق الذى تتجدد به الحياة. وذلك هو البعد الدلالى الذى تتجسد به الحبيبة نموذجا أعلى لأرقى أشكال الجمال فى الطبيعة، وتغدو أنشودة الأناشيد التى يتجلى بها حضور الإبداع فى الكون، حيث التحقق الكامل لجمال الوجود الذى تنطوى به الطبيعة على أصل عنصرها الخلاّق.

وليست المرأة سوى أصل هذا العنصر الخلاق فى الكون

الخاص بقصيدة الشابى، فى سرها المبدع الذى ما إن يحل حتى تهب الحياة سكرى من العطر، ويدوى الوجود بالتغريد، ويخفق القلب بالحب، وتنتشى الروح الكئيبة بالفرح، ويتفجر الإبداع دنيا من الأحلام والخيال، فالمرآة هى الحياة فى قدسها السامى، وهى الحياة فى كل أوان، وهى الحياة فى كل وجود. حضور متعدد الأبعاد، يجمع بين العذوبة والعَذُوب*. ودلالة الكلمة الأولى تبدأ من طيب المذاق الحسى (العذب) وتنتهى عند طيب المذاق الروحى، فتصنع بداية "العذوب" الذى ليس بينه وبين السماء ستر ولاحجاب. وعندما تقترن المرأة (العذبة) بالطفولة والأحلام واللحن والصباح الجديد والسماء الضحوك والليلة القمراء والورد وابتسام الوليد، فى مستهل القصيدة، فإنها تقترن بكل مجالى الحياة التى تجمع كل الحواس، لكن فى لحظات البراءة والطهارة (الطفولة، الأحلام) وإبداع الفنون (اللحن) والوداعة والرقة (السماء الضحوك، الليلة القمراء) وتجدد دورة الحياة (الصباح الجديد) وخصوبة النبات والإنسان (الورد، ابتسام الوليد). وتلك لحظات لا تعددها كاف المشابهة إلا لتقتنص مجاليها وتحصيها، وتطلق سراح ترابطاتها الشعورية وتداعياتها اللاشعورية، موجة إثر موجة. تبدأ من الحسى لتجاوزه إلى الروحى، وتصل الروحى بآفاق لانهائية من اللوامع والبواده، فتحمل القارئ إلى حال من

---

* العَذُوب: الذى ليس بينه وبين السماء ستر ولا حاجب.

نشوة التخيل، للمرأة المثال، الحبيبة المطلقة، النموذج الأعلى الذى يختزل كل النساء، لأنه يتجسد بالمبدأ الخلاق للكون، ويمتلك قدرة الرمز الذى يجلى خفايا الوجود.

ويكتسب حضور الحبيبة، عند هذا المستوى، بعدا شبه صوفى، يرتفع به الوجود المتعين إلى أفق الرمز الذى يلامس مبدأ الخلق، فى قدسه السامى، وسحره الشاجى، وتجدده المتصل، فنقترب من لحظة الكشف التى تنقلب بها النشوة إلى عيان مباشر لدلالة المرموز إليه، ذلك المرموز الذى يبدأ من الأناشيد ليرتقى إلى حضور مفارق، يمكن أن يقال فيه للحبيبة:

أنتَ فوْقَ الخيال، والشعر، والفن   وفَوْقَ النُّهى، وفوق الحُدود
أنت قُدسِي ومَعْبدى وَصَباحِي   وَرَبيعى ونَشْوَتى وخُلُودِي

وذلك حضور يسمو على التعين بالتجريد، وعلى الإفراد بالتفريد، والآحاد بالتوحيد، ويستجلى الحبيبة فى كل الوجود، لأنها سر الوجود الخالق الذى يتجلى فى الظواهر والمظاهر والعناصر، فالعاشق الذى يُصَلِّى فى هيكل الحب (الذى صنعته قصيدة الشابى) يرى فى مرآة الحبيبة التجلى الأسمى لهذا السر. وذلك هو السبب فى اقتران الحبيبة بالنور الذى يومئ إلى المعرفة الحدسية التى ينطوى عليها كل من عاش للفن والإلهام عيشة الناسك الذى يناجى الجمال المطلق فى نشوة الغيبة عن الخلق.

ولأن الحبيبة تكتسب هذا البعد، فى قصيدة الشابى، فإنها

تسطع على من يتـأملها بالفرح الروحى، وتضىء على من يفنى فى حضورها بالإلهام، وتشرق فى القلب لا العقل، بواسطة الحدس لا الاستدلال، وفى أفق الروح لا الجسد، فهى المجلى الأعلى للكون الذى شِيدَ على العطف العميق، والشعور الذى هو نشوة قدسية ضد ما فى العالم المنظور. هذه النشوة هى ما تضىء بها الحبيبة روح من يرنو إليها، حين يصفو قلبه، فيستقبل من اللوائح واللوامع والطوالع مايجعل من القلب مرآة ينعكس عليها كمال الجمال، أو جمال الكمال، فنغدو إزاء قلب العاشق الذى تتخلق فيه أكوان من السحر:

وشموسٌ وضَّاءةٌ ونجومٌ تنثرُ النُّورَ فى فَضَاءِ مديد

ورياضٌ لا تعرفُ الحُلُكَ الدَّاجى ولا ثَوْرَةَ الخَرِيفِ العتيد

وطيورٌ سحريةٌ تتناغى بأناشيدِ حُلْوةِ التغريد

وغيومٌ رقيقةٌ تتهادى كأباديد من نثار الورود

ولا فارق بين ما تخلقه الحبيبة فى قلب العاشق، عند هذا المستوى، ومايخلقه الفن فى وجدان الفنان، فالمبدأ الحدسى واحد لدى الاثنين، والكشف عن نوع خاص من الحقيقة هو مغزى كلتا التجربتين، والحياة الشعرية هى، هنا وهناك، صورة من حياة أهل الخلود التى يستهلها الإلهام ويفتح مغاليقها أمام الروح.

وليس غريبا، والأمر كذلك، أن يفرد الشابى "قلب الشاعر"

بقصيدة خاصة، كتبها بعد "صلوات في هيكل الحب" بسنوات ثلاث، قبل موته بأشهر معدودة، في بنية تفعيلية متشابهة وقافية واحدة، يتجسد فيها البعد الدلالي نفسه، على نحو يفضي إلى الجذر الصوفي الذي يؤكد مبدأ وحدة الوجود، وحضور القلب الذي يشير إليه بيت ابن عربي :

قَلْبُ المُحَقِّقِ مرآةٌ فمن نَظَرا   يرى الذي أَوْجَد الألواحَ والصُّورا

ولكن قلب الشاعر الذي يصلي في "هيكل الحب" لايرى على صفحته من الطبيعة إلا ماسبق أن أسقطه عليها، ولايتلقى منها إلا ما أعطاها إياه، ولايدرك فيها إلا مايجعل منها مرآته بالقدر الذي هو مرآة لها، فكل ما هبّ أو دب أو نام أو حام، في هذا الوجود، يحيا بقلب الشاعر الذي تنمحي فيه، كل آن، صور الدنيا، وتبدو من جديد:

كلّ ما هبّ، وما دبّ، وما   نام، أو حام على هذا الوجودْ
من طيور، وزهور، وشذى   وينابيع، وأغصان تميد
وبحار، وكهوف، وذُرى   وبراكينَ، ووديان، وبيد
وضياء، وظلال، ودجى   وفصول، وغيوم، ورعود
وثلوج، وضباب عابر،   وأعاصيرَ، وأمطار تجود
وتعاليمَ، ودين، ورؤى،   وأحاسيسَ، وصمت، ونشيد
كلُّها تحيا بقلبي ، حُرَّةً   غضَّة السحر، كأطفال الخلود

والعلاقة لافتة بين الدلالة التي تنطقها قصيدة "قلب

الشـاعـر" وأبيـات ابن عـربـى التى تتـحـدث - فى "ترجـمـان الأشـواق"- عن العـاشـق الموازى الذى صـار فـؤاده مـسـتـودع أسرار الكون وأنواره، حين صار مرآة لكل ما يذكره من طلل أو ربوع أو مغان:

أو بروق أو رعود أو صـــبا   أو رياح أو جنوب أو سمـــا
أو طريقٍ أو عتيقٍ أو نَقَــا   أو جِبالٍ أو رَحَيلٍ أو رمـــا

هذا الفؤاد الذى ينطوى على صفة قدسية، علوية، أو تعاليم ودين ورؤى، يصل بين ابن عربى والشابى، كما يصل بين "قلب الشاعر" و "صلوات فى هيكل الحب"، ويفتح أعيننا على ما يشيده إلهام الحسن فى الفؤاد من رؤى، هى من صنعه بمعنى أو بآخر، أو مايخلقه هذا الإلهام من أكوان يتحول بها الرائى إلى مرئى والمرئى إلى راء.

غير أن هذا النوع من الخلق لايعرفه سوى العاشق الذى يتحف محبوبه بكمال المحبة فيتحفه بكمال الجمال. يميز نفسه عن الآخرين بصفاء الجوهر، فيميزه العشق عن غيره بنقاء الإدراك، ويرقى به إلى ماهو أهل له بالقياس إلى سواه. وذلك تعارض يدخلنا فى ثنائية متوترة الأطراف. قطبها الأول العاشق فى علاقته بالمحبوب الذى يعكس صفاته كلما ازداد قربا منه، وقطبها الثانى العاشق نفسه فى علاقته بالآخرين الذين ينأى عنهم، وينفر منهم بتفرد إدراكه للمحبوب. والبداية هى النور الذى لايدركه

سوى العاشق فى البيتين اللذين ينطويان على علاقة السبب بالنتيجة:

يا ابنَة النُّور إننى أنا وحـــــدى   من رأى فيك رَوْعَةَ المعبـــــودِ

فدعينى أعَيــشُ فى ظِلّـــــكِ   و فىُ قرب حُسْنك المَشْهُـــــودِ

والحياة فى القرب من ابنة النور تعنى الحياة فى البعد عن نقائض النور فى الحياة اليومية: شعاب الزمان والموت، عبث الناس، قيود البشر، عالم المصلحة الذى لم يشيد على العطف العميق. وكل اقتراب من ابنة النور تباعد عن نقائضها، فالقرب منها اتحاد بعنصرها النورانى واغتراب عن العناصر المناقضة فى النظائر التى بدأ منها العاشق، وسما عليها بعشقه الذى أحله فى مكان أرقى. وكما يغدو البعد عن نقائض ابنة النور تشبها بها ،أو اتحادا بعنصرها، تغدو ابنة النور خلاصا من عالم النقائض، عالم الضرورة الذى لاتفارقه الكآبة، والورى الذين يعيشون فى ظلمة ما لها ختام. هذه المحبوبة العذبة بديل الجنة الأرضية التى لم يعثر عليها العاشق، فى حياة الورى الذين يقابلهم ببسمة الجمود، فاستبدل بهم نقيضهم الذى هو خلاص منهم وتسام عليهم.

وتلك هى ثنائية الأنا والآخرين، الراعى والقطيع. وهى ثنائية متعارضة، تتكشّف عن دلالة "النبى المجهول" الذى أراد أن يهوى على جذوع الآخرين بفأسه، بعد أن رأى فى الشعب الذى

أخلص له العشق، وحمل إليه بشارة الحياة، روحا غبيا يكره النور والحياة، فآثر الابتعاد عنه، واستبدل به نقيضه. ولكنه استبدل بالمطلق الذى صنعه للشعب مطلقا آخر صنعه للحبيبة، فكانت حركته انتقالا بين مطلقين، كلاهما وجه للآخر، وكلاهما تعبير عن إرادة فردية متعالية، استبدلت بمبدأ الواقع مبدأ الرغبة، وجعلت من المبدأ البديل بشارة للخلاص وإرادة للحياة.

ما قد لا نعرفه عن الشابى

عندما رثى أحمد زكى أبو شادى (١٨٩٢-١٩٥٥)صديقه وتلميذه أبا القاسم الشابى (١٩٠٩-١٩٣٤) إلى الأمة العربية كلها، فى العدد الثالث من مجلة «أبولو» الذى صدر فى نوفمبر ١٩٣٤، أخبر قراء «أبولو» عن آخر خطاب كتبه إليه الشابى، قبيل موته، يوصيه فيه خيراً بديوانه «أغانى الحياة» الذى فرغ من نسخه، وذلك بعد أن تعهد أبو شادى بالإشراف على طبع الديوان فى القاهرة، فى المطبعة التى كانت تطبع مجلة «أبولو» ومنشوراتها، وأن يعد تصديرا للديوان كما أعد الشابى تصديرا لديوان «الينبوع» لأبى شادى.

وكان الشابى قد أعلن عن طبع ديوانه، وفتح باب الاشتراك لشراء نسخه فى تونس، وطلب من صديقه محمد الحليوى أن يكتب مقدمة الديوان، ولكن الحليوى اعتذر بعد أخذ ورد، واقترح على الشابى فى النهاية أن يكتب أبو شادى مقدمة الديوان ما دام الشابى قد كتب له مقدمة «الينبوع». ويبدو أن الاقتراح صادف هوى فى نفس الشابى، فقد كانت مكانة أبى شادى أكثر أهمية وتأثيرا من مكانة الحليوى الذى لم يكن معروفا خارج الأوساط الأدبية فى تونس. وأرسل الشابى إلى

أبى شادى يوصيه خيرا بمخطوط الديوان الذى قرر أن يعهد به إليه. ومرت الأيام والأعوام ولم يصدر الديوان، ولم يقم أبو شادى بتحقيق حلم صديقه، وترك مصر كلها إلى الولايات المتحدة، حيث استقر مهاجرا، إلى أن توفى هناك عام ١٩٥٥.

ومن المفارقات اللافتة التى ظلت تثير فى ذهنى الأسئلة أن ديوان الشابى لم يطبع إلا بعد واحد وعشرين عاما من وفاته، وفى العام نفسه الذى توفى فيه أبو شادى، بعد رحيله عن القاهرة بأعوام، وبإشراف وتقديم شقيقه محمد الأمين الشابى. وبدا لى الأمر كما لو كان أبو شادى نسى وصية صديقه، أو أهملها سنوات طويلة لأسباب قاهرة، فاضطر شقيقه محمد الأمين إلى طبع الديوان فى القاهرة حسب وصية الشابى. ولكن ظلت أسئلة عدة حائرة بلا إجابة": هل أرسل الشابى، أو أسرته بعد وفاته، مخطوطة الديوان إلى أبى شادى؟ وهل تلقى أبوشادى المخطوطة وحالت بينه والنشر عوائق سياسية، أو حساسيات دينية، فالديوان ينطوى على ثورة عارمة ضد المحتل والطغاة بوجه عام، وتأملات ميتافيزيقية حائرة قد لا تروق بعض المتزمتين أو الطغاة؟ ولكن أبا شادى لم يكن ممن تثنيهم العقبات، أو يترددون إزاء الحساسيات. وإذا كان الديوان لم يصل إلى أبى شادى أصلا، فلماذا لم تقم أسرة الشابى، أو أصدقاؤه، بإرسال الديوان، تنفيذا لرغبة الشاعر الفقيد؟ هل ترددوا بسبب ارتفاع

تكاليف الطباعة فى القاهرة، خاصة المستوى المميز لمطبوعات «أبولو»، حسب ما نفهم من الحوار المتبادل بين الشابي والحليوى فى رسائلهما المنشورة؟

ظلت هذه الأسئلة وغيرها تدور فى ذهنى، دون إجابة حاسمة، لسنوات طويلة، إلى أن أتيح لى الاشتراك فى ندوة أبى القاسم الشابى التى انعقدت فى فاس بالمغرب فى الذكرى الستين لوفاة الشاعر الذى لم ينجب المغرب العربى نظيرا له. وفى هذه الندوة، سعدت بأمرين بهيجين، الأول لقاء أبى القاسم محمد كَرُّو الذى يعرف عن أسرار حياة الشابى وأعماله ووثائقه ما لا يعرفه أحد سواه. والثانى إشراف أبى القاسم محمد كرو على أول نشرة كاملة من تراث الشابى، وقد أصدرها بالتعاون مع فريق من الباحثين المتميزين، فى ستة مجلدات، بتمويل من مؤسسة جائزة عبدالعزيز البابطين للإبداع الشعرى، وقد اختص المجلد الأول بديوان «أغانى الحياة» وكتاب «الخيال الشعرى عند العرب» و«المذكرات»، وانفرد المجلد الثانى برسائل الشابى ونثره، وضم الثالث ما كتبه معاصرو الشابى عن إبداعاته، وجمع الرابع ما تلقاه أبو القاسم كرو من رسائل حول الشابى من معاصريه، وعلى رأسهم أحمد زكى أبو شادى الذى تلقى منه كرو عشرين رسالة لها أهميتها. وانفرد المجلد الخامس بأحدث وأكمل وأدق جهد ببليوجرافى توثيقى لأعمال الشابى وما كتب حولها. أما

المجلد الأخير فترك للصور والكلمات التذكارية. والمجلدات الستة في مجموعها عمل جدير بالتقدير والتحية.

وفي «جنان فاس»، حدثني أبو القاسم كرو عن ما لم أكن أعلمه عن ديوان الشابي، فقد توفي الشاعر الكبير ومخطوط الديوان معه في المستشفى، ونقلت الأسرة المخطوط مع غيره من المتعلقات إلى منزله. وظل المخطوط حبيس منزل الأسرة، لأن الوصي لم يكن متحمسا للشعر بوجه عام، وانشغل عن المخطوط بشؤون أخرى رأى أنها أحق بالعناية والرعاية. وكان الابن الأكبر للشابي وليدا لايزال. والشقيق الأقرب للشابي لم يكن في السن التي تؤهله للإشراف على طبع الديوان الذي كان يحتاج إلى نفقات. وانصرف الأصدقاء عن المتابعة أو سؤال الأسرة، إلى أن مرت الأعوام، وأكمل محمد الأمين الشابي (شقيق أبي القاسم الشابي) تعليمه العالي، فأخذ يهتم بميراث أخيه الشعري. وهو اهتمام وازاه اهتمام الحياة الأدبية المتصاعد بشعر الشابي في كل أنحاء الوطن العربي. وزاد من حدة هذا الاهتمام، على مستوى الأسرة، أن أبا القاسم كرو كان قد أصدر كتابه «الشابي: حياته وشعره»، وهو أول كتاب على الإطلاق ظهر عن الشابي، وقد صدر في بيروت عام ١٩٥٢، وأتبعه الأستاذ كرو بكتاب «كفاح الشابي» الذي صدر كذلك في بيروت عام ١٩٥٤. وقد ضم الكتاب الأول أكبر مجموعة من قصائد الشابي، بالقياس

إلى ما نشره زين العابدين السنوسى فى كتابه «الشعر التونسى فى القرن الرابع عشر»، أو محمد فهمى فى «شعراء الجيل»، وظلت مجموعة القصائد التى نشرها كرو هى المصدر الذى اعتمد عليه أغلب الباحثين الذين كتبوا عن الشابى إلى عام ١٩٥٥.

ودبت الحماسة فى أسرة الشابى مع تصاعد الاهتمام بالشابى والأثر الذى أحدثه الكتاب الأول لأبى القاسم كرو. وقام محمد الأمين الشابى بالإشراف على طبع ديوان شقيقه وتقديمه إلى الأمة العربية كلها، فى العام نفسه الذى توفى فيه أستاذ الشابى وصديقه أبو شادى، وفى المدينة نفسها التى هجرها الأستاذ الصديق منكسرا حزينا، وظل يتشوق إليها ويشكو من أهلها طوال غربته. وقد تولّت دار مصر للطباعة طبع الديوان الذى صدر فى مائة وست وتسعين صفحة من القطع الكبير، مع ثلاثة رسوم بريشة الفنان حاتم المكى، بعد أن التزمت بتكاليف طبعه ونشره دار الكتب الشرقية بتونس. ويبدو أن ذلك هو سبب توهم بعض الدارسين أن الديوان طبع فى تونس فى العام نفسه، والصواب أنه طبع فى القاهرة بتمويل تونسى.

ولم يلتزم محمد الأمين الشابى بالترتيب الذى أعده شقيقه الشاعر واختاره، فأضاف ثمانى قصائد لم تكن فى المخطوط الأصلى للديوان، وبرَّرَ الاختلاف بين القصائد المنشورة فى

الدوريات والديوان بأن الشاعر كان يتعهد شعره بالمراجعة من حين إلى آخر فيصلح منه. ولم يلتفت محمد الأمين الشابى إلى أنه لم يلتزم بوصية شقيقه، وأضاف إلى الديوان ما سبق أن حذفه الشاعر، فاسْتَنَّ بذلك تقليدا، فرض على كل الطبعات اللاحقة للديوان أن تنطوى على ما كان صاحبه نفسه يرغب فى حذفه.

وتوالت طبعات الديوان بعد الطبعة الأولى. وأغلبها طبعات تم تزويرها فى مصر وخارجها. وكان الإقبال عليها شديداً بسبب المكانة المتصاعدة التى احتلها شعر الشابى مع صعود المشروع القومى فى النصف الثانى من الخمسينيات ومطالع الستينيات. وظل الحال على هذا النحو إلى أن صدرت الطبعة الثانية للديوان عام ١٩٦٦ عن الدار التونسية للنشر، فى تونس، بعد الطبعة الأولى بأحد عشر عاما، وبإشراف محمد الأمين الشابى الذى مضى فى طريق الإضافة. وجاءت بعد ذلك طبعة تونسية جديدة، عن الدار نفسها، عام ١٩٧٠. وظهرت طبعة لاحقة فى بيروت بتقديم عز الدين إسماعيل عن دار العودة عام ١٩٧٢. وأعقب ذلك بعامين ظهور طبعة تونسية خاصة بمناسبة ذكرى مرور أربعين سنة على وفاة الشابى، وبعدها طبعة لاحقة بمناسبة الذكرى الخمسينية.

وتوالت الطبعات إلى أن ظهرت الآثار الكاملة. وضم مجلدها الأول «أغانى الحياة» بتحقيق وتقديم الدكتور نور الدين صَمُّود الذى حاول التوفيق بين الديوان كما رتّبه الشابى، عند إعداده للطبع، والترتيب الذى فرضته تواريخ القصائد، وذلك بإثبات القصائد التى أثبتها صاحبها، وكانت تلك إرادة الشابى كما ذكر فى رسائله. وقام الدكتور نور الدين صمود، إلى جانب ذلك، بإضافة بعض القصائد التى حذفها الشابى نفسه من المخطوط الذى أعدّه، وهى قصائد رأى صمود أن مستواها الفنى يخوّل لها الظهور فى الديوان، متبعا فى ذلك التقليد الذى استهله شقيق الشاعر. وفى الوقت نفسه، حذف بعض القصائد أو المقطوعات التى سبق إضافتها إلى الديوان أو المنسوبة إلى الشابى، حيث رأى أن مستواها لايؤهلها للظهور والنشر فى طبعته، احتراما لرغبة الشاعر الذى أشار إلى إسقاط القصائد التى لم يكن راضيا عنها. وعلق نور الدين صمود على القصائد التى تحتاج إلى تعليق توضيحى. وتشمل القائمة المحذوفة من هذه الطبعة الأخيرة ست قصائد ومقطعات مكتوبة عام ١٩٢٣، (حين كان عمر الشابى أربعة عشر عاما) وأربع قصائد مكتوبة عام ١٩٢٣، وستا أخرى عام ١٩٢٥، وواحدة عام ١٩٢٦، وأخرى عام ١٩٢٧، وثلاثا عام ١٩٢٨ وثلاثا أخيرة عام ١٩٣١. وهذا يعنى أنها قصائد كتبت على فترات متباينة من تطور الشابى الشعرى وتحوله..

والواقع أن الإضافة إلى المخطوط الأصلى الذى أعده الشابى نفسه، تثير سؤالا مهما هو: هل من حق أحد الإضافة إلى ديوان أعدّه الشاعر نفسه، وأشرف على ترتيب مخطوطه، ورأى فيما اختاره بنفسه ما يستحق أن يكون تمثيلا له؟ يضاف إلى ذلك مسألة الاعتماد على ذوق المحقق (مهما كان) فى حذف أو ذكر القصائد التىّ لم يرض عنها صاحب الديوان ابتداءً؟ لقد أخبر الشابى أصدقاءه، وبخاصة محمد الحليوى، فى رسائله أنه استبعد من الديوان القصائد التى رأى أنها لاتمثل موهبته الشعرية، أو ترقى إلى المستوى الذى تصوره لنفسه، فهل من حق أحد، والأمر كذلك، الإضافة إلى ما أراده الشاعر وابتغاه؟ لقد أعطى شقيقه لنفسه هذا الحق، وأعاد إلى الديوان ما حذفه منه شقيقه. وجاء نور الدين صمود، واختلف فى الذوق، وحذف ما توهم فيه ضعفا، واستبقى ما لم يستبقه الشابى نفسه، ولم يكن حاسما فى الاقتصار على ما أقره الشاعر، أو على استقصاء كل ما نشره الشاعر مما قد يفيد الباحثين.

أنا شخصيا كنت أفضل أن يبقى «أغانى الحياة» على النحو الذى آثره الشاعر، وأن يضاف إليه قسم آخر مستقل، ومنفصل، يجمع القصائد الأخرى التى حذفها الشاعر موثقة، مرتبة ترتيبا تاريخيا. وبذلك نبقى على أصل الديوان الذى أراده الشاعر نفسه، وأراد من قرائه أن يطالعوه على هذا النحو دون

غيره، ونبقى على بقية تراث الشاعر الذى يفيد الدارسين بالدرجة الأولى. ويلفت الانتباه، فى هذا المقام، أن ما حذفه الشابى من ديوانه لاينطوى على قيمة شعرية كبرى، خاصة حين نقارنه بقصائد الديوان التى أبقى عليها الشابى وقام بتنقيحها قبيل موته، متخلصا من بعض الهنات اللغوية التى قد يلمحها المدقق فى شعره. أما بقية الأشعار التى أهملها فقيمتها أقرب إلى التوثيق والتأريخ، أو إضاءة درجات التغير أو مراحل التحول.

ولكن ليس ذلك وحده ما لم أكن أعلمه عن الشابى قبل لقاء الأستاذ كرو والاطلاع على آثار الشابى الكاملة التى أشرف عليها والفريق المعاون له، فقد أطلعتنى المجلدات الستة على معلومات أخرى كنت أجهلها عن علاقة الشابى بأحمد زكى أبى شادى، وهى علاقة لفتت انتباهى منذ وقت مبكر. وأول ما عرفته أن الشابى تلقى دعوة من مجلة «أبولو» للكتابة فيها، ضمن الشعراء الذين كتبت إليهم المجلة تدعوهم إلى الكتابة. ويبدو أن مجلة «العالم الأدبى» التونسية التى كان يصدرها زين العابدين السنوسى، ويكتب فيها الشابى، كانت المسؤولة عن هذه الدعوة بطريق غير مباشر، بعد أن قامت بالتقديم الأول اللائق لشعر الشابى فى تونس. وقد اهتم الشابى بمجلة «أبولو» بعد أن تلقى دعوتها، وأعجب بها كل الإعجاب عندما طالع الأعداد القليلة التى كانت قد صدرت منها. وكتب إلى صديقه الحليوى (فى فبراير

١٩٣٣) قائلا إنه يؤثر النشر في «أبولو» لأن جماعتها أقل فرعونية، وأدمث أخلاقا من جماعة جريدة «السياسة» الذين على رأسهم هيكل أول داع للفرعونية ومشيد لها فيما توهم الشابي، ولأن جماعة «أبولو» ما زالوا شبانا لم يبلغوا الكهولة بعد، ولم يبلغوا من الشهرة وشيوع الذكر ما ينفخ في أنوفهم نفخة الشيطان.

وقد أرسل الشابي خطابا إلى أبي شادي وفيه «معلوم الاشتراك» في مجلة «أبولو»، كما أرسل قصيدتين من قصائده مع صورة فوتغرافية. وكان مقيما في «توزر الجريد» تلك البلدة الرابضة في الجنوب الغربي من تونس التي لم يكن أحد من قراء «أبولو» سمع عنها أو عن شاعرها المجهول. وكانت القصيدتان مكتوبتين بالخط المغربي، فدفع بهما إلى المطبعة الأستاذ حسن كامل الصيرفي (الشاعر المحقق) الذي كان يعاون أبا شادي في تحريك المجلة، فجاءه صفافو الحروف حائرين مشدوهين، سائلين، مستفسرين. فاسترجع القصيدتين، وخلا إليهما يستوضح ما أبهم من حروفهما، ثم كتبهما من جديد بالخط المشرقي بين سطور أبياتهما. وكانت هذه المحاولة فاتحة معرفة الصيرفي بالخط المغربي التي أعانته بعد ذلك فيما حققه من كتب التراث.

وقد ردّ أبو شادي إلى الشابي «معلوم الاشتراك» وأرسل إليه أعداد المجلة هدية خالصة، ومعها طلب انضمام إلى جمعية

«أبولو» ونسخة من ديوانه «أشعة وظلال». وأصبح الشابى عضوا فى جماعة «أبولو» وشاعرا بارزا من شعرائها، ابتداء من عدد المجلة السابع (مارس ١٩٣٣) وصديقا من أصدقاء أبى شادى وأحد المعجبين بشعره. وكتب الشابى إلى صديقه الحليوى (فى التاسع عشر من ديسمبر ١٩٣٣) قائلا إنه وجد فى أبى شادى شاعرا حساسا، يمتاز بروحانية صوفية فى نظرته إلى الوجود، ولايعيبه سوى التعجل فى الكتابة الذى يلقى على شعره ظلا من الفتور. ورغم ذلك فقد أخذت الحماسة الشابى وغلبته بعد أن قرأ لأبى شادى ديوان «الشعلة» فأرسل إليه تقريظا، رأى فيه أبو شادى مديحا لاينبغى نشره فى «أبولو»، فكتب إلى صاحبه الشابى رسالة فى الثالث عشر من أكتوبر عام ١٩٣٣ يقول فيها:

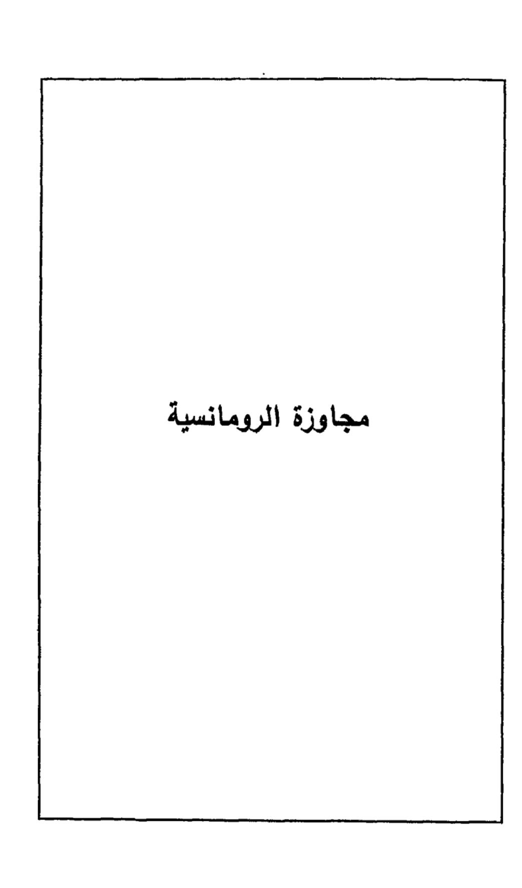
> «إنى أنتهز الفرصة لأشكر لك ما بعثت من تقريظ لديوان (الشعلة). وإذا كنت تحاشيت نشره فذلك راجع إلى ما اعتدناه من تجنب نشر التقاريظ، ولكن أسرّ بدراسة من قلمك تصلح تصديرا لديوان «الينبوع» الذى تقوم بطبعه الآن مطبعة التعاون. وإنى مرسل إليك مع هذا الكتاب الكراسة الأولى من هذا الديوان الجديد. وأحسب أن ديوان «أطياف الربيع» قد بلغك من قبل لأنى علمت أنه أرسل فعلا... فإذا طاب لك التفضل بكتابة تصدير

لديوان (الينبوع) فسيسرني موافاتك بالكراسات التى تطبع منه تباعا، تاركا لك حرية التحليل والنقد، ولك أن تسهب كما تشاء، وأن تضمّن هذا التصور زبدة مطالعتك فى الشعر العربى وغيره، وما تراه من تطور فيه وما انتهى إليه الآن من منزلة محمودة، بحيث تكون هذه الدراسة بمثابة كتاب عن الشعر عامة وتحليل للديوان خاصة، فنعتز به. وتقبل يا صديقى النابغة أذكى تحياتى وإعجابى».

وقد كتب الشابى تصدير ديوان «الينبوع» بالفعل، وتجنب التقريظ، وصدر الديوان فى القاهرة (يناير ١٩٣٤) تتصدره دراسة للشابى بعنوان «الأدب العربى فى العصر الحاضر»، وهى دراسة تعرض للشعر الجديد الذى راده أبو شادى والذى ينتسب إليه الشابى، وتتوقف عند العلامة الأساسية للعصر الذى رأى فيه الشابى عصر انقلابات كبرى، تأخذ نفسيات الشعوب التى ستولد مرة ثانية فى التطور والتحور والاستحالة، فتستيقظ أحلامها النائمة، وينقسم قلبها الثائر إلى شطرين: شطر ملول متبرم بالحاضر وما فيه، وشطر مشوق طامح إلى المجهول وما فيه. وقد كتب الشابى إلى صديقه الحليوى عن هذه الدراسة (فى الثانى والعشرين من نوفمبر ١٩٣٣) يخبره أنه تناول فيها الأدب

العربى المعاصر عموما وشعر أبى شادى بكلمة تحرى فيها الصدق والحق دون تحيز له أو عليه. وقد أجابه صديقه بما يرضيه، ذلك لأن الشابى كان يعرف نفور الحليوى من شعر أحمد زكى أبى شادى وحساسيته من الكتاب المصريين بوجه عام.

ومن الحظ الحسن أن رسائل الشابى إلى أصدقائه فى تونس قد نشرت، ومعها رسائل أبى شادى إليه، ولكن رسائله هو إلى أبى شادى فقدت للأسف، وضاعت من أبى شادى (فيما يقول فى إحدى رسائله إلى أبى القاسم كرو) أثناء هجرته إلى الولايات المتحدة، فخسرنا بذلك مصدرا مهما لمعلومات لانعرفها عن الشابى وعصره. ولكننا، من ناحية أخرى، كسبنا معلومات جديدة (فيما نشره كرو من رسائل) عن جوانب نجهلها من إنجاز أبى شادى الإبداعى والفكرى وحياته على السواء.



مجاوزة الرومانسية

من أب مصرى إلى الرئيس الأمريكى

فى العاشر من نوفمبر الماضى، حلّت ذكرى وفاة عبد الرحمن الشرقاوى (١٩٢٠-١٩٨٧) الذى توفى يوم ميلاده، عن سبعة وستين عاما، تاركا، وراءه، ذخيرة من الإبداع المتميز فى مجالات: القصة القصيرة، والرواية، والمسرح، والمقال، والسير الإسلامية. وقد جاءت ذكرى الشرقاوى، فى مناخ مختلف، ضمن سياق متصاعد من المتغيرات الدولية الجذرية التى أنهت عصرا كاملا من الاستقطاب الدولى والحرب الباردة، وأدّت إلى سقوط الأنظمة الشيوعية فى العالم، وانتشار الموجة الديمقراطية الثالثة، وتفتت الاتحاد السوڤيتى، والتعجيل بإنهاء الصراع العربى الإسرائيلى، ودخول العالم كله فى أفق من الوفاق الدولى الذى يتولد فيه نظام عالمى جديد، خصوصا بعد أن لم يعد، فى العالم كله، سوى قوة كبرى واحدة، لها حاكم واحد، لا يتباعد كثيرا عن ماقصد إليه ابن خلدون، فى منمنمات سعد الله ونوس التاريخية، حين وصف تيمورلنك بأنه سلطان العالم وملك الدنيا.

وإزاء هذا السياق المتصاعد من التغيرات الجذرية التى يتولد بها نظام عالمى جديد، يقوده سلطان العالم الجديد، ذلك السلطان الذى لا يكف عن التحيز لإسرائيل، والنفور من العرب

الذين أصبحوا يوسمون بالإرهاب بعد أحداث سبتمبر الماضى، والتنكر للحقوق العادلة للشعب الفلسطينى، أقول فى هذا السياق لا يملك المرء سوى أن يتذكر قصيدة عبد الرحمن الشرقاوى الشهيرة - فى وقتها على الأقل - "رسالة من أب مصرى إلى الرئيس الأمريكى".

والغريب أن هذه القصيدة تبدو - فى أجزاء منها - كما لو كانت مكتوبة لزماننا الذى نعيشه سنة ٢٠٠٢، خصوصا ما يتصل منها بكل ما يرمز إليه إمبراطور العالم الجديد، الرئيس الأمريكى الذى استفتح الشرقاوى رسالته - القصيدة إليه على النحو التالى:

يا سيدى
إليك السلام، وإن كنت تكره هذا السلام
وتُغْرى صنائعك المخلصين لكى يبطشوا بدعاة السلام
ولكننى
سأَعْدِل عن مثل هذا الكلام
وأوجز فى القول ما أستطيع
فأنت مُعَنًى بشتى الأمور
بكل الأمور
...   .
ألا ننحنى لك يا سيدى

وأنت إله الزمان الجديد
وكالله أنت إله وحيد؟!
معاذك !! بل أنت فوق الشبيه، وليس كمثلك شئ يكون
وفى الأشهر الماضيات أبَدْتَ الذى لم يُبَدْ فى سنين.

وكان الشرقاوى فى طليعة اليسار، حين كتب رسالته – القصيدة، مناضلا يسعى إلى تحرير الوطن والمواطن وتحقيق العدل الاجتماعى، فارسا من فرسان الكلمة الشعرية التى كانت حصنا للحرية، وشاعرا قاده العمل النضالى لتغيير الواقع إلى جهد إبداعى مواز أسهم فى تغيير شكل القصيدة، فالشرقاوى واحد من أبرز من تحولت على أيديهم القصيدة الرومانسية، فى مصر، إلى قصيدة واقعية، ذات محتوى نضالى تقدمى، وشكل يناسب هذا المحتوى ويتغير بتغيره.

وكانت بدايته الشعرية قصيدة نشرتها مجلة الرسالة (العدد ٦٢١ الصادر فى الثامن والعشرين من مايو ١٩٤٥) بعنوان "ضجة الربيع" (جنبا إلى جنب قصيدة عبدالرحمن الخميسى "أحلام الجزيرة ") سعت إلى الانفلات من هيمنة الأصوات الرومانسية العالية فى ذاك الزمان، لتؤكد روح التمرد الشعبى الذى يجتاح صمت الكائنات، واندفاع عصارة الحياة فى الموات، وذلك فى موازاة الحضور الدامى للمظلومين الذين تبنى الشرقاوى قضيتهم، وبخاصة قضية الفلاح الذى يبسط حضوره

على خاتمة القصيدة، على نحو لا يتبقى معه من ضجة الربيع سوى صوت الفلاح الذى يئن من ظلم السنين والظالمين.

ومنذ ذلك الوقت، و لـ "الفلاح" حضور مهيمن فى الخطاب الإبداعى لعبد الرحمن الشرقاوى، لا تخلو منه مسرحية أو رواية أو قصيدة، فقد تبنى هذا الخطاب قضية " الفلاح" ونطق باسمه، وأصبحت قرية "الدلاتون" التى ولد فيها الشرقاوى نموذجا لكل القرى المصرية التى عانت من الظلم الاجتماعى السياسى. ومن المؤكد أن هذا الظلم هو الذى قاد الخطاب الإبداعى إلى منحاه اليسارى، وقاد فاعل الخطاب نفسه (الشرقاوى) إلى الاصطدام بالسلطة، طوال الأربعينيات، ومن ثم الاعتقال الذى أفضى إلى كتابة مجموعة من قصائد السجن، مثل "أمسك زفرتك" و "من وراء الأسوار" اللتين كتبتا فى سجن القاهرة (سنة ١٩٤٦) و"نجوى" التى كتبت فى سجن الأجانب فى العام نفسه، وبعدها "أشواق" (سنة ١٩٤٧).

وقد تفجر الخطاب الإبداعى للشرقاوى، شعرا، طوال الأربعينيات، مجسّدا أحلام التحرر الجمعى والفردى الذى انعكس على القصيدة، فانتهى بها إلى صيغة الشعر الحر التى كانت موازية لصيغة التحرر الوطنى التى كانت موازية، بدورها، لانقسام العالم بين الدولتين العظميين، الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتى، وظهور مبدأ ترومان (مارس ١٩٤٧) الذى كان بداية

القرن الأمريكي والحرب الباردة وعصر الأحلاف العسكرية العالمية الذى بدأ بالناتو وانتهى بحلف بغداد. وكما تبلور هذا الخطاب، شعرا، فى تراكيبه الخطابية وإيقاعاته الحماسية وصوره الواقعية ولغته الجماهيرية، من قلب الانتماء النضالى، فأنتج قصائد من مثل "عزة والرفاق"* (١٩٥٠) فإنه أعاد ترتيب مجموعة من المواضعات الشعرية، ووضع قضية العدل الاجتماعى فى صدارة رؤية شعرية جذرية (راديكالية) إلى العالم، وأنزل هذه الرؤية منزلة الإطار المرجعى الإبداعى، خاصة فى الإشارة إلى النظام العالمى الجديد الذى أطلق عليه، حينذاك، بداية القرن الأمريكي. وكان ذلك بعد أن ورثت أمريكا، وعملت على أن ترث، الإمبراطوريات الاستعمارية التقليدية، بعد الحرب العالمية الثانية، واستبدلت بعوالم هذه الإمبراطوريات عالما جديدا من التبعية، تعلوه رايات الحرية والديمقراطية .

وكان ذلك سياق الخطاب الذى تولدت من مفرداته قصيدة "خطاب مفتوح من أب مصرى إلى الرئيس الأمريكى ترومان" سلطان العالم الجديد فى ذلك الوقت. وقد كتب الشرقاوى

* عزّة هى ابنة الشرقاوى الأولى، جعلها رمزا للطفولة البريئة المتطلعة إلى عالم أفضل، بل الأمل فى عالم أفضل، فى سياق تداعيات الذكريات النضالية التى فجرتها غربة الشاعر فى باريس، بحثا عن أفق مغاير، يصفه بقوله:

هل جئت أبحث ها هنا عن شكل تعبير جديد
الشكل؟ إن الشكل تعبير تسيل الروح منه
أنا لا أرى التعبير شيئا غير ما عبرت عنه.

قصيدته عام ١٩٥١، وهو فى باريس، يتأمل المتغيرات الدولية وأصداءها فى العالم الثالث، خصوصا موطنه الذى يبدأ من "الدلاتون" وينتهى بكل ما يرادف الإنسانية ، فى شعاراتها المعادية للقوة الجديدة التى سعت، ولا تزال، إلى الهيمنة على العالم بأسره. ونشرت القصيدة للمرة الأولى عام ١٩٥٣ فى كتاب مستقل فى القاهرة، ثم فى بيروت، تحت عنوان "خطاب مفتوح من أب مصرى إلى الرئيس ترومان"، وذلك قبل أن تأخذ عنوانها الأخير الذى استقر مع طبعة ١٩٦٨ (وهو: " رسالة من أب مصرى إلى الرئيس الأمريكى") ليدل على عمومية النموذج الذى يمثله "الرئيس الأمريكى" بوصفه رمزا لبنية ثابتة من أبنية التسلط الدولى وعلامة عليه.

ومن الطبيعى، والأمر كذلك، أن يغدو التناص الشعرى للخطاب السياسى الاجتماعى السائد عنصرا تكوينيا أساسيا فى القصيدة، سواء فى إشارته إلى حركات التحرر الوطنى والنضال الاجتماعى السياسى فى الأوطان المقهورة، فى مناخ الحرب الباردة بين الدولتين العظميين، الحرب التى أحالت العالم إلى كتلتين متصارعتين، تحركت بينهما، وضمنهما، دول العالم الثالث فى بحثها عن الاستقلال. هذا المناخ هو ما تومئ إليه القصيدة، وتدل عليه دلالات متعددة المستويات، سواء فى إشارتها إلى "كوريا" و "فيتنام" و "اليونان" و "مدريد" و "روما"

و"غرب أوربا" و "إيران"، أو إشارتها إلى "مصر" و "بترول أرض النبى" و "النقطة الرابعة"، أو إلى "الكومنترن" و "البلشفيك"، بالإضافة إلى اتهامات العمالة، والخيانة، وقلب النظام، والإلحاد، واصطناع الفتن، وأخيرا الإشارة إلى أحلام الكادحين بالمساواة والعدل والحرية ومستقبل الأطفال الذين هم بسمة الغد الفتى واهب الحياة.

وتتسم القصيدة بأمرين، من منظور علاقات هذا التناص، يرتبطان بطولها الذى كان فاتحة لقصائد لاحقة فى السياق القومى لقصائد التحرر الوطنى والعدالة الاجتماعية، وأفكر بوجه خاص فى قصائد السياب اللاحقة، من مثل "فجر السلام" و"الأسلحة و الأطفال" (١٩٥٤).

أما الأمر الأول فهو أن القصيدة تصوغ خطابها من وجهة نظر مثقف لا يتخلى عن جذوره الأولى بوصفه فلاحا مصريا، ينتمى إلى قرية "الدلاتون" التى تشير إليها القصيدة على سبيل التضمين، والتى تتحول إلى علامة على انحياز الوعى الطبقى لهذا المثقف الذى يبدأ من قضية الفلاح، ولا يكف عن الإشارة إليه فى المستويات المتعددة للقصيدة. وذلك أمر ينطوى على دلالة البعد العام الذى لا تصوغه القصيدة إلا من خلال البعد الخاص، والمعنى الإنسانى الذى لا ينطقه خطاب القصيدة إلا بواسطة المعنى المحلى.

وتكشف هذه الدلالة عن الأمر الثانى الذى تتسم به القصيدة، من حيث استغلالها عناصر خاصة من السيرة الذاتية لصاحبها، فى مرحلة الطفولة والشباب الباكر، لتبرز التكوين العام والنظرة المائزة لمثقف العالم الثالث، أعنى رؤية العالم التى تنطقها هذه الأسطر:

ولدت لعشرين عام مضت على مطلع القرن يا سيدى،
وقد فرغ العالم المستجير من الحرب، ثم مضى آمنا
يوزّع أسواقه الباقيات،
ويهزأ بالموت والتضحيات،
وبالذكريات.
وقامت شعوب تهز الظلام بمشرق أحلامها الهائلهْ،
وتُعلى على خَرِبَات الفساد بناء مدينتنا الفاضله،
فلما بدأت أعى ما يقال رأيتهم يملأون الطريق،
تهزّ الفؤوس ركود الحقول وتغلى بما تحتويه العروق،
وكانوا يقولون : " يحيا الوطن "
حفاة يهزون ريح الحياة ويستدفعون شراع الزمن.
وساءلتُ أمِّىَ عما هناك «وماذا دهى القرية الساكنْه»
فقالت : بُنىّ همُ الإنجليزُ يثيرون أيامنا الآمنة
وقد أخذوا كلَّ غلاّتنا .. وقد نَضَبَ الماء فى الساقيه
ولم يبق شىءٌ على حاله سوى حسرة مُرَّةٍ باقية

* * *

على دعاة الحروب، والشعوب المقهورة على الاستعمار والإمبريالية. وليس من الضرورى أن نسأل عن نهاية هذا الإيمان، بعد أكثر من نصف قرن على كتابة القصيدة، فالمهم أن نلفت الانتباه إلى ما اقترنت به نبرة التفاؤل من سخرية، ناوشت جبروت ذلك الرئيس الأمريكى الذى بدا، فى ذلك الزمان، سلطان العالم الوحشى الذى يهدد الأطفال بالخطر.

وتستهل القصيدة أبياتها بهذه السخرية التى تنبنى على المفارقة الناتجة عن الجمع بين سبب ونتيجة مناقضة له كل المناقضة، مؤكدة بذلك علاقة غير متوقعة تفضى إلى زعزعة صورة المتحدث عنه فى الأذهان، وذلك فى خطاب يدعم نفسه بالانتساب إلى العلم الذى يستلزم تصديق المتلقى، أعنى التصديق الذى تصحبه بسمة الأسى الساخرة التى تولدها أبيات من مثل:

وأعلم أنك تهوى الزهور،

فتنشد ألوانها فى الدماء.

وأعلم أنك تهوى العطور،

فتنشر ـ فى الوحل ـ دود الخيانة.

وليس هذا هو الشكل الوحيد من أشكال السخرية فى القصيدة التى لا تكف عن مناوشة "إله الزمان الجديد" بعدد من الوسائل البلاغية التى تستحق تأملا خاصا فى ذاتها، خصوصا

على مستوى علاقة إله الزمان الجديد بحكّام العالم الثالث على النحو الذى تصوغه القصيدة فى عبارات من قبيل:

وإنْ كنت يا سيدى لم أمتْ ومازلت أدفع أياميَهْ
فما ذاك - والموت - إلا لأن حبالَ مشانقنا باليهْ
لكثرة ما شنقت من حقوقٍ، وتشنقُ من رغباتِ الوطنْ.

ولا تنفصل الإشارة إلى السخرية، فى هذا المقام، عن الخصائص الأساسية الأخرى التى انطوت عليها القصيدة، وصنعت لها مكانة متميزة، فى تاريخ الشعر الحر.

وترتبط أولى هذه الخصائص بفاعل الخطاب فى القصيدة، ضمير المتكلم الذى يومئ إلى نموذج شاعر من نوع جديد، شاعر لم يهبط الأرض كالشعاع السنى، بعصا ساحر وقلب نبى، وإنما يصعد من وسط ملايين الكادحين، وينهض من زنازين المعتقلات. قدمه مغروسة فى طين القرية، ووعيه منحاز إلى الباحثين عن العدل فى الدنيا كلها. واحد من البسطاء الذين ينطق باسمهم، ويجسدهم بحضوره الإنسانى العادى، الواقعى، العفوى، الحضور الذى يبدأ بتفتح العين على مأساة "الأرض" فى القرية، ويتغير بوعى المدينة، ويكتمل بإدراك المعنى الإنسانى فى خوف آباء العالم على أطفالهم من ذلك الإله الوثنى الجديد الذى يضمخ لحيته بالدماء وترقصه صرخات المحتضر.

قد نلمح فى بعض خطاب هذا النموذج للشاعر الذى تنطقه " رسالة من أب مصرى" بقايا إيقاعات "إرادة الحياة" فى شعر الشابى، ترجّعه تفاعيل بحر المتقارب الواحد فى القصيدتين، لكن يظل الحضور المهيمن للأب المصرى هو الحضور الذى تحول، بعد ذلك، إلى عنصر من عناصر نموذج الشاعر الذى اختفى وراء قناع الحلّاج، فى شعر صلاح عبد الصبور، فى المونولوج الشهير:

أنا رجل من غمار الموالى، فقير الأرومة والمنبت
فلا حسبى ينتمى للسماء، ولا رفعتنى لها ثروتى
ولدت كآلاف من يولدون، بآلاف أيام هذا الوجود
لأن فقيرا - بذات مساء - سعى نحو حضن فقيره
وأطفأ فيه مرارة أيامه القاسية.

حيث تتشابه المكونات الخطابية، فى مستوى من مستويات مدلولات السيرة الشخصية، ودوالها المرتبطة بتكون النموذج وتحولات وعيه فضلا عن التقارب الإيقاعى المتدافع للتفعيلة نفسها.

ويلزم عن هذه الخاصية مستويات لغوية متعددة للخطاب، تنطوى على تدمير متعمد للهالة الرومانسية للخطاب الشعرى السابق عليها والمعاصر لها، وتأسيس نوع جديد من الخطاب الذى يبنى نفسه بلغة الحياة اليومية، لا يفارقها إلا فى درجة

الإيقاع والمجاز اللذين يبقيان عليه صفة الشعرية. هذا الخطاب يتميز بمعجمه الذى هو نوع من التناص السياسى الاجتماعى لعصره. يحمل من عناصر الحضور اللغوى ما يدل على عناصر غياب، تكشف عنها دوال: المساواة، النظام، البلشفيك، الكومنترن. ويتضمن من الصيغ ما كان شعارات سياسية وهتافات حماسية فى ذلك العصر. ويحتوى على تراكيب مقصود بها إلغاء الهوة الفاصلة بين لغة الشعر ولغة الواقع، وذلك فى محاولة سابقة، بالتأكيد، على محاولة صلاح عبد الصبور التى أثارت ضجة حين كتب :

ورجعت بعد الظهر فى جيبى قروش،

فشربت شايا فى الطريق،

ورتقت نعلى،

ولعبت بالنرد الموزع بين كفى والصديق،

قل ساعة أو ساعتين،

قل عشرة أو عشرتين.

فالأصل فى محاولة صلاح عبد الصبور ليس ت . س. إليوت وحده، وإنما الشرقاوى الذى قرأ صلاح وجيله فى "رسالته" ما حطم هالة المعجم الشعرى واللغة الشعرية. فى خطاب من قبيل :

وقال الرفاق : «ألا قل بربّك ما هذه القاهرهْ

وكيف تسير عليها الحياة ويمشى الصباح بها والمساء

وكيف إذا غربت شمسها تضاء المصابيح أم لا تضاء؟

وكيف الشوارع؟ هل من زجاج؟ وكيف يقوم عليها البناء؟

فقلت لهم: قد رأيت القصور!

[illegible]: القصور ؟؟!! وما هذه؟ فإنا لنجهلها يا ولد؟

فقلت: اسمعوا يا عيال .. اسمعوا .. القصر دار بحجم البلد،

فحكّوا القفا وهمو يعجبون،

ومدوا رقابهمو سائلين،

وهم خائفون،

وهل يسكن القصر جنّ يطوف طواف العفاريت حول القبور؟

وهل كنت تمشى بجنب القصور؟

ألم يركبوك؟

ألم يخنقوك؟!

فقلت لهم : إن أهل القصور أناس .. سوى أنهم..

- مثلنا؟

وظلوا يضجّون حولى : أناس؟ أإنس همو؟ أهمو مثلنا؟!

فقلت لهم: إن أهل القصور أناس .. سوى أنهم .. غيرنا

ويكشف هذا التحطيم المتعمد للشعرية، فى جلالها المتعالى، عن بعد آخر من الأبعاد التى أزاحت بها قصيدة

الشرقاوى الغلالة الساحرة التى أضفتها قصائد شعراء الرومانسية العربية على القرية، منذ أن كتب محمود حسن إسماعيل "أغانى الكوخ" عام ١٩٣٥ . وتضعنا "رسالة الأب المصرى" فى مواجهة القرية الواقعية، غير الحالمة، قرية الحفاة، الذباب، الجوع، الجهل، المرض. وتبرز التناقض بينها والمدينة، على مستويات الوعى والعلاقات، فتكشف عن دلالات متعددة من التخلف الذى يؤكد سيطرة أمثال "الرئيس الأمريكى" على أمثال "الأب المصرى". وقد انسرب التعارض بين القرية والمدينة، من قصيدة الشرقاوى إلى وعى الجيل التالى المتأثر به. وتجلى حتى فى ثنائية المدينة والقرية التى لم تخل منها قصائد أحمد عبد المعطى حجازى التى ضمها ديوانه الأول، أعنى القصائد التى تبدو فيها القاهرة "مدينة بلا قلب" فى عينى القروى الذى لا يعرف طريقه إلى "السيدة" .

وترتبط آخر الخصائص الأساسية فى القصيدة بموضوعها الذى لا ينفصل عن شكلها، ويصلها بصانعها وصل العام بالخاص، والذاتى بالموضوعى، والفاعل بالمفعول، فتتحول القصيدة إلى وسيلة من وسائل التعرف التى تجتلى بها الأنا المبدعة حضورها فى مرآة تاريخها الفردى والجمعى، خاصة حين تستدعى من ماضيها ما يبرر نبرة خطابها الحاضر ويكشف عنه. وتنبنى القصيدة على أزواج تتصل وصل النقائض والأشباه

فى بنية إيقاعية متدافعة، بنية تقابل بين الماضى والحاضر، الأنا و الآخر، الجلاّدين والضحايا، الدماء والزهور، الحرية والسجن، حجب المعرفة وكشفها، القرية والمدينة، الوعى الزائف والوعى الممكن، الأب المصرى والرئيس الأمريكى. ولا تتخذ هذه البنية إيقاعا واحدا فى سرعته، وإنما يتغير الإيقاع، رغم وحدة التفعيلة العروضية، نتيجة تغير علاقات الأطراف الثنائية التى تنطوى عليها القصيدة، وذلك بالكيفية نفسها التى تتغير بها مستويات الخطاب اللغوى وعلاقاته المجازية المتحولة.

هذه الثنائية التى تجمع بين مجاورة الأشباه والأضداد لا تفارق التوتر الذى يميز العلاقة بين الأطراف، التوتر الذى يولد عنصر الدرامية التى ينبنى بها الخطاب، فالقصيدة كلها مونولوج متصل، متقطع أحيانا، يتوجه إلى مُخَاطَب مباشر فاعل فى كل التحولات السياقية للقصيدة، لأنه جزء من موضوعها. يوازيه فى الأهمية مخَاطَب آخر غير مباشر، هو القارئ المضمر الذى يتوجه إليه الخطاب بالرسالة الإيديولوچية للقصيدة. ويتخلل المونولوج وقفات حوارية، هى اللحظات التى تستعيدها الأنا، سواء فى علاقتها بالأشباه الذين ارتبطت بهم، أو علاقتها بالنقائض الذين تسعى إلى التمرد عليهم. وتلك لحظات تتضمن تعدد الأصوات المتوازية، المتناقضة، المتصارعة، فى بنية التوتر ثنائى الأطراف. البنية التى سرعان ما حملت الشرقاوى إلى قالب المسرح

الشعرى الذى اكتملت بدايته مع "مأساة جميلة" (١٩٦٢) التى جاءت بعدها مسرحية "الفتى مهران" (١٩٦٦) و "تمثال الحرية" (١٩٦٧) وبعـدها "وطنى عكا" (١٩٦٩) و"الحسين ثائرا" و "الحسين شهيدا" (١٩٦٩) و "النسر الأحمر" (١٩٧٦) و "أحمد عرابى زعيم الفلاحين" (١٩٨٢) التى عاد بها الشرقاوى إلى ما بدأ به إبداعه، وهو قضية الفلاح، فى حلمه الإنسانى بالحرية والعدل.

قد تجد الأجيال الجديدة فى قصيدة الشرقاوى "رسالة من أب مصرى" نوعا من الخطابية الزاعقة، وقدرا من الخلط الانفعالى بين السياسى والجمالى على حساب القيمة الشعرية، خاصة فى أزمنة الحداثة وما بعد الحداثة التى نحياها ونتحدث عنها، فى هذا العصر الذى يتميز بالتحولات المتسارعة للدنيا المعاصرة بإنجازاتها المتلاحقة. ولكن تبقى فى "الرسالة" ـ فضلا عن شكلها الذى برع فى تكراره الشرقاوى، واختص به فى كتابته ـ دلالتها على محاولة صياغة خطاب شعرى غير مفارق لهموم البشر البسطاء، فى الواقع المطحون، المقموع، ودلالتها على حلمنا المتكرر بالحرية والعدل. الحلم الذى لا يزال يفرض نفسه على العصر الذى نعيش فيه، والذى يرينا كوارث نظامه العالمى الجديد، والآثار المدمِّرة لصعود دولته الكبرى التى تحاول فرض هيمنتها على الكون كله، والحضور البارز لسلطان

إمبراطور العالم الجديد الذى لا نملك، فى حضرة هيمنته على مصائر الوطن العربى الكبير، سوى أن نردد كلمات الأب المصرى، فى قصيدة الشرقاوى، حين قال منذ أكثر من نصف قرن، للرئيس الأمريكى:

بمجدك ما قصّر التابعون،

فهم مخلصون،

وهم لا ينون ولا يهدأون

-

صورة الشاعر الحديث

"لو أردت أن أتمثل الشاعر الحديث لما وجدت أقرب إلى صورته من الصورة التى انطبعت فى ذهنى للقديس يوحنا، وقد افترست عينيه رؤياه، وهو يبصر الخطايا السبع تطبق على العالم كأنها أخطبوط هائل. والحق أن أغلب الشعراء العظام كانوا، طوال القرون، أنماطا من القديس يوحنا، من دانتى إلى شكسبير،إلى غوتة، إلى ت.إس. إليوت وإيديث ستويل".

تلك كانت كلمات بدر شاكر السياب(١٩٢٦-١٩٦٤)التى استهل بها الأمسية الشعرية التى ألقى فيها مختارات من شعره. وكان ذلك فى صيف عام ١٩٥٧، حين دعته مجلة "شعر" (١٩٥٧-١٩٧٠) من بغداد إلى بيروت لإحياء هذه الأمسية. وكانت المجلة الوليدة التى رأس تحريرها يوسف الخال قد فتحت صفحاتها للسياب بوصفه واحدا من ألمع شعراء حركة الشعر الجديدة. وكانت مجلة"الآداب"التى صدرت عام١٩٥٣ قد حملت أصوات هذه الحركة إلى كل الأقطار العربية المهتمة بالشعر. وأكدت صوت السياب الذى أخذ يلفت الأنظار إليه منذ أن نشر

ديوانه "أساطير"في مدينة النجف العراقية سنة ١٩٥٠، وأتبعه بقصائده الأولى الطويلة"حفار القبور"(بغداد١٩٥٢) و"المومس العمياء" و"الأسلحة والأطفال"(بغداد١٩٥٤). وأصبح واحدا من أقطاب الحركة الشعرية الجديدة على صفحات مجلة"الآداب"التى نافستها مجلة"شعر" بعد أربع سنوات، لكن فى اتجاه أكثر جذرية فى حداثته، وأكثر تجريدا فى محتواه الإنسانى الذى بدأ فى ذلك الوقت موازيا، إن لم يكن مناقضا، للاتجاه القومى الحدّى فى عدائه للاستعمار، وهو الاتجاه الذى تبنته "الآداب" وصدرت عنه. وبعد أن تعرف القراء العرب شعر السياب فى "الآداب" وطالعوا قصائده ومعاركه مع أقرانه، خاصة البياتى وصلاح عبدالصبور، ظهرت مجلة "شعر" التى عملت على استقطاب الشعراء الذين رأت فيهم نزوعا إلى الحداثة وميلا إليها، وعلى رأسهم السياب الذى نشرت له فى عددها الثانى (نيسان١٩٥٧) قصيدته "النهر والموت"، وهى القصيدة التى ضمها ديوانه "أنشودة المطر" الذى صدر عام١٩٦٠عن دار مجلة "شعر" التى أحسبها وجهت الدعوة إلى السياب لزيارة بيروت مع نشرها أولى قصائده فى نيسان١٩٥٧ .

وعندما ظهر العدد الثالث من المجلة (تموز١٩٥٧) كان يحمل فى الصدارة قصيدة أدونيس"البعث والرماد" تليها قصيدة بدر شاكر السياب "المسيح بعد الصلب" التى استمع إليها

جمهوره الكبير للمرة الأولى فى المنتدى الكبير بالجامعة الأمريكية، فى الأمسية التى أقامتها مجلة "شعر" فى بيروت، ذروة لاحتفائها اللافت بالشاعر طوال عشرة أيام، الاحتفاء الذى رددت أصداءه محطة الإذاعة اللبنانية، وجريدتا "النهار" و"الجريدة". وكانت الأمسية الشعرية خاتمة توّجت ذلك الاحتفاء الذى هدفت به مجلة "شعر" وندوتها الأسبوعية (خميس مجلة شعر) إلى تأدية جانب من رسالتها فى تعريف شعراء العالم العربى بعضهم إلى بعض، وشد أواصر الألفة بينهم، من أجل نهضة الشعر العربى نحو مستقبل لائق، تصورته المجلة وخططت له، وسعت إلى تأسيس عصبة طليعية تعمل على تحقيقه.

وقد سرد العدد الثالث من المجلة، فى قسمه الأخير-أخبار وقضايا - أنباء زيارة السياب إلى بيروت، ونشر الكلمة التى قدم بها السياب للمختارات الشعرية التى ألقاها والتى صاغ فيها تلك الصورة النثرية اللافتة للشاعر الحديث، ذلك القديس الذى تفترس عينيه رؤياه التى يتجلى فيها العالم أخطبوطا هائلا من الخطايا والآثام. ولم تكن هذه الصورة تجسيدا لوعى السياب بموقفه من عصره فحسب، وإنما كانت تجسيدا لوعيه بدور الشعر عموما، طوال القرون، من قبل دانتى وشكسبير وجوته وبعد ت.إس. إليوت وإيديث ستويل. ويمضى السياب فى تقديمه النثرى لأمسيته الشعرية فى تحديد تصوره لدور الشعر، موضحا أن

تفسير الحياة وتغييرها، بقصد تحسينها ، هما أهم أغراض الشعر وأهدافه طوال أجيال عديدة، وأن الشعراء حاولوا، أحيانا، أن يتملصوا من هذا الواجب الضخم الملقى على أكتافهم، لكن محاولاتهم تلك لم يكتب لها (ولن يكتب لها فيما يزيد السياب تأكيدا) النجاح والاستمرار. ولذلك تهاوت مدارس وحركات شعرية بكاملها، غير مخلفة سوى شاعر هنا أو شاعر هناك، لهما من القيمة التاريخية أكثر مما لهما من القيمة الفنية، لا لشئ إلا لأن الشعراء يظلون، دائما، مسؤولين عن تفسير العالم وتغييره، وأنهم عندما يتخلون عن أداء هذا الدور يتخلون عن معنى وجودهم وسر تميزهم، فهم رسل الإنسانية المتتابعة، وصائغو الرؤى التى ينعكس فيها العالم فيغدو قابلا للفهم (التفسير) والتحول (التغيير).

ومن الواضح أن السياب استعار كلمتى "التفسير والتغيير"من معجمه الماركسى القديم، حيث الجملة الشهيرة لماركس عن الفلسفة التى اكتفت بتفسير العالم والتى أصبح عليها أن تقوم بتغييره، وهى استعارة طبيعية مبعثها العلاقة المتبادلة بين الشعر والفلسفة عبر العصور. ولكن دوال المعجم الماركسى القديم تنداح فى سياق من الأفكار المغايرة التى كانت تناسب الحداثة الليبرالية التى انطوت عليها جماعة مجلة "شعر" فى الخمسينيات، وهى حداثة كانت تؤكد إلى أبعد حد الحرية

الفردية فى مستوياتها المتعددة، بالقدر الذى تؤكد القدرة الإبداعية الخلاّقة للشاعر فى تغيير العالم، وذلك ضمن دعوتها إلى فرد جديد يتحرر من كل أشكال التسلط والقمع والشمولية الموجودة فى الواقع، وكذلك دعوتها إلى مبدع جديد يهدم الدنيا ليبنيها، ويؤسس ثورة من تفتح الذات الفردية وانطلاقها وحضورها الذى لايكتمل معناه دون معنى أسطورة الولادة الجديدة والخلق المتجدد للعالم بواسطة المبدع الفرد.

ولم يكن من قبيل المصادفة، والأمر كذلك، أن يصدر العدد الأول من مجلة "شعر" (كانون الثانى١٩٥٧) حاملا فى صدره تأسيسا نظريا للشاعر الأمريكى أرشيبالد ماكليش Archibald Macleich (١٨٩٢-١٩٨٢) عن علاقة الشعر بالحياة، تأسيسا بدا أنه الإطار المرجعى القيمى الذى استندت إليه المجلة فى تحديد مهمتها وهويتها. ويؤكد ماكليش، فى هذا التأسيس الذى ترجمه يوسف الخال (١٩١٧-١٩٨٧) فيما يبدو، أن الشعر وسيلة المعرفة التى ستظل الأداة الوحيدة التى يستطيع الإنسان بها أن يدرك اختباره فيعرف نفسه، من حيث هو فرد، ومن حيث هو شخص، ومن حيث هو كائن وحيد، واثق ومضطر إلى الوثوق بما يجابهه بنفسه، فالشعر، وحده، يستطيع السماح لهذا الإنسان الفرد بالدخول، مباشرة، من حيث هو إنسان، إلى الاختبار الفردى للحياة. ويمضى ماكليش محددا الجوهر الدائم للأزمة

المتغيرة فى العالم بأنه: مشكلة الكائن الإنسانى للفرد فى عالم يزداد تقولبا، ويرى أن خطورة الشعر وأهميته تزداد فى هذا العالم بحكم الضرورة، خاصة عند أولئك الذين يؤمنون ويأملون ببقاء المجتمع القائم على الحياة الفردية، أى على الحياة، لأنه لاحياة سوى الحياة الفردية. وكان ذلك يعنى أن الأساس الجوهرى لبقاء المجتمع هو الإدراك الدائم لصحة العلاقة الشخصية المباشرة مع الحياة ومع الاختبار: حياة الإنسان واختباره الخاصان به، فهى العلاقة التى تتوقف عليها الفردية الحقة. ومالم تكن مدركات الإنسان خاصة به، ومتصلة باختباره للحياة، فلن يستطيع أن تكون له حياة إلاعن طريق سواه، ولن يملك الإنسان نفسه عندئذ، بل لن تكون له نفس بحال.

كان هذا التأسيس المسوس بالنزعة الفردية إعلانا عن هوية مجلة "شعر" وتمييزا لها عن غيرها من المجلات، خاصة مجلة "الآداب" التى كانت مستغرقة فى نزوعها القومى، داعية إليه، فى حماسة دعوتها إلى "الالتزام" بالقضايا القومية الكبرى، بوصفه – أى الالتزام – مهمة وجود لمستقبل من التحرر القومى، يفرض نفسه على الشعر بخاصة، والأدب بعامة، تأكيدا لدور الإبداع فى معركة الوجود العربى وتحرير أقطاره من الاستعمار القديم والجديد. ويبدو أن هذه الدعوة كانت المقصودة، على نحو غير مباشر، بالجملة الختامية فى تأسيس ماكليش التى تقول:

ليس على أولئك الذين يمارسون فن الشعر، في زمن كزمننا، كتابة الشعر "السياسي" أو محاولة حل مشاكل عصرهم بقصائدهم، بل عليهم ممارسة فنهم لأجل أغراض فنهم وبمستلزمات فنهم، مدركين أنه بواسطة الفن، وحده، لامست الحياة حياة البعض هنا في الماضي، وقد تفعل ذلك في المستقبل. وذلك قول طبيعي من الناقد الذي حفظ له الكثيرون جملته الشهيرة: على القصيدة أن توجد لا أن تعني.

وكان على السياب، في سياق هذا التأسيس، أن ينطق مايتناسب معه ولايتنافر وإياه، حتى لايصدم أولئك الذين وجّهوا إليه الدعوة، واحتفوا به الاحتفاء الذي ترك فيه أثرا لافتا، فأكد حضور القصيدة - الرؤيا بوصفها الاختيار الفردي الحي للحياة، وحضور الشاعر الرائي بوصفه الاختيار الشخصي للقديس الذي تفترس عينيه رؤياه. واعتمد السياب، واعيا أو غير واع، على فاعلية التناص التي تطلق تداعيات الدال الذي ينطقه اسم القديس يوحنا المعمدان، بوصفه صوتا صارخا في البرية، ووجودا فرديا مناقضا لوجود المجموع الضال، وحضورا هو الحضور الاستهلالي.للمخلص المنقذ الذي يمتلك القدرة على تغيير الفصول، والذي يقع من الجماعة موقع من يفتديها، ويمارس طقس خلاصها بإبداعه وحياته على السواء، فهو صورة أخرى من النماذج العتيقة للبعث والولادة الجديدة. بعبارة أخرى،

كان على السياب، فى سياق هذا التأسيس، أن يعلن أسطورة الشاعر الحديث، قديس الرؤى الذى يمتلك معرفة التفسير وقدرة التغيير.

هكذا، نطق السياب، نثرا وشعرا، ما أشبع توقع الذين قاموا بدعوته من بغداد إلى بيروت، فانتقل من صورة الشاعر - القديس إلى لوازمها الحداثية فى تقديمه النثرى، أعنى الرؤيا (الفردية) التى تفترس العينين بالهول الكونى. واستبدل بالخطاب القومى خطابا إنسانيا عاما، وبنموذج الشاعر التقدمى النضالى نموذج الشاعر التموزى. وقد يَسّرَ عليه ذلك خلافه مع رفاقه القدامى فى الحزب الشيوعى العراقى وانفصاله عنهم من ناحية، وانطلاقه فى أفق جديد قاده إليه جبرا إبراهيم جبرا (١٩٢٠-١٩٩٤) الذى هداه إلى قراءة ما كتبه چيمس فريزر James Frazer (١٨٥٤-١٩٤١) فى كتابه "الغصن الذهبى" عن أدونيس، وهو الجزء الذى ترجمه جبرا (عن فصلين من المجلد الرابع) ونشره - أولا - فى العدد اليتيم من مجلة "الفصول الأربعة" الذى أصدره بلند الحيدرى (١٩٢٦-١٩٩٦) فى خريف١٩٥٤ فى بغداد، ونشره - ثانيا - بالعنوان نفسه فى بيروت عام ١٩٥٧وهو العام الذى صدرت فيه مجلة "شعر". وكان هذا الجزء المترجم البداية الكاشفة لتعرف السياب أسطورة الولادة الجديدة التى وجد فيها خلاصه الإبداعى (وربما الحياتى) بالقدر الذى وجد فى نماذجها العتيقة - تموز، أدونيس، بعل،

أزوريس، فينيق، المسيح – ملامح قناعه الشعرى وبداية أسطورة الشاعر الحديث فى الوقت نفسه.

أما الملامح فلم تكن بعيدة عن صورة القديس يوحنا الذى كان يعرف أن موته بعث، وموته انتصار، بالمعنى الذى اختتم به السياب قصيدة "النهر والموت" بجملة: "إن موتى انتصار". وهى القصيدة التى استهل بها علاقته بمجلة "شعر" فى عددها الثانى(نيسان١٩٥٧). أما الأسطورة فقد جسّدتها قصيدة "المسيح بعد الصلب" التى ألقاها السياب فى أمسيته الشعرية، وهى قصيدة قناع يختفى الشاعر وراء نموذجها العتيق لا ليؤكد حضور العالم بعيدا عنه بل ليؤكد حضوره فى العالم، من حيث هو مركز له، بوصفه مصدر تفسيره وطاقة تغييره. أعنى بوصفه شعيرة من شعائر الولادة الجديدة التى تبدأ بالموت لتنتهى بالحياة، فى دورة كونية من دورات الجدب والخصب، وفى لحظة بينية من لحظات أسطورة الولادة الجديدة التى تمتد كخيط من النور بين الصباح والدجى، فى سماء الشتاء الحزينة، أو كخيط من الأمل يصل بين الرماد والورد، حيث ينبثق السؤال:

أهو بعثٌ، أهو موتٌ، أهى نارٌ أم رمادْ؟

ولكن اللحظة البينية التى سيطرت على وعى السياب، وهو يصوغ صورة الشاعر الحديث وأسطورتـه، كانت لحظة مشدودة إلى طرفها السالب أكثر من طرفها الموجب، ذلك على الرغم من

المناخ القومى المتفائل الذى تولدت فيه مجلة "شعر" نقيضا لتياره السائد، فقد أصدرت المجلة عددها الأول فى مطالع١٩٥٧،فى ذروة التيار الصاعد للقومية العربية، ودعوة عدم الانحياز، واتجاه الاتحاد السوفيتى إلى دعم حركات التحرر فى العالم الثالث، وعودة الحكم المدنى إلى سوريا، وطرد جلوب باشا من قيادة الجيش الأردنى، واستقلال السودان وتونس والمغرب، وفشل العدوان الثلاثى على مصر عبدالناصر الذى أصبح الرمز الصاعد للتحرر القومى، واستقالة إيدن، وتعديل أمريكا مبدأ أيزنهاور لإجبار إسرائيل على الانسحاب من سيناء تمهيدا لإعادة فتح قناة السويس للملاحة العالمية.

فى هذا المناخ المتفائل، كان السياب يتحدث فى تقديمه لأمسيته الشعرية عن عالم يفترسه أخطبوط من الخطايا والآثام، ويتحد مع قديس الرؤى الذى هو صوت صارخ فى البرية. وذلك كله استجابة إلى التأسيس النظرى الذى استهلت به مجلة "شعر"عددها الأول، حين تحدثت عن مشكلة الكائن الإنسانى الفردى فى عالم يزداد تقولبا، واستجابة إلى ظروفه الخاصة المرتبطة بالاصطدام بالرفاق القدامى من الحزب الشيوعى العراقى، ناهيك عن الصدام بسلطة الدولة الهاشمية فى العراق قبل الإطاحة بها فى يوليو ١٩٥٨ .

وأحسب أن هذه الاستجابة المتعددة الأطراف كانت مسؤولة عن النظرة المتشائمة فى حديث السياب عن وضع الشاعر فى العالم المعاصر، وعن الدوافع التى أفضت إلى التشبيه الذى أدنى بطرفيه إلى حال من الاتحاد، وأسقط المصير الفاجع للقديس يوحنا المعمدان على الشاعر الحديث، فى منطقة الفداء التى لايتطهر فيها العالم من خطاياه إلا بمعمدانية الدم التى هى الوجه الآخر من رمزية الصلب. وقد أضاف السياب ما كشف دلالة التشبيه عندما أكد أننا نعيش فى عالم قاتم كأنه الكابوس المرعب، ووصل بين الوضع الكابوسى للعالم والرؤيا الشعرية التى تجسده، ولكن على النحو الذى جعل من الرؤيا انعكاسا مرآويا بمعنى من المعانى لما تجسده، فأصبحت القصيدة أيقونة الكابوس المرعب للعالم القاتم، ورمزها موازاة تحاكى هوله الأكبر.

وأعلن السياب ذلك صراحة بقوله إنه إذا كان الشعر انعكاسا من الحياة فلابد له من أن يكون قاتما مرعبا، لأنه يكشف للروح أذرع الأخطبوط الهائل من الخطايا السبع التى تطبق على الروح وتوشك أن تخنقه. ويعنى ذلك تحويل حضور القصيدة إلى مرآة يرى فيها العالم وجهه فيكتشف بشاعة قبحه، بما يفضى به إلى التحول، كما لو كانت القصيدة درع برسيوس Perseus الذى يواجه به الميدوزا Medusa التى تشلها صورتها

المنعكسة على صفحة الدرع، فتتوقف قدراتها التدميرية، ويتفتح الأمل في نجاة برسيوس من الموت، ويتحقق خلاص العالم. إن الحياة مستمرة فيما يقول السياب، ومادام الشعر موجودا والشاعر حاضرا، فإن الأمل في الخلاص باق مابقيت الحياة، يبدأ من المستوى الروحي الذى يجعل الشعر وجها من أوجه البعث، وينتهي بالوجود المتعين الذى يمارس فيه الشاعر معجزة القديس المعمدانى وتضحيته الأسطورية.

ويزيد السياب هذه النظرة تفصيلا حين يربط بين الشعر والديانات القديمة من ناحية، والشعر والأسطورة من ناحية ثانية، فيذهب إلى أن الشعر كان توأم المعتقدات البدائية القديمة، تبادل معها الأدوار والمكانة، وأخذ منها كما أعطى لها، وكان مثلها وسيلة يستعين بها الإنسان لتفسير ظواهر الطبيعة وقواها الغامضة: لاسترضاء القوى المجهولة وترويضها من جهة، وتنظيم العلاقات بين البشر من جهة ثانية، وتأسيس العلاقات بين البشر وهذه القوى من جهة أخيرة. ولذلك كان الشاعر مفردا بصيغة الجمع التى انطوت على الساحر والشامان والعراف والملهم والمفتدى، باختصار المنقذ المُخَلِّص الذى تفترس عينيه رؤياه. وكما تلاشت الحدود بين الغاية والوسيلة فى المعتقدات البدائية تلاشت فى الشعر، فنحن لانقرأ الشعر بحثا عن منفعة مادية، بل بحثا عن غاية نبيلة هى الوجه الآخر من الوسيلة التى تؤدى طقس الولادة الجديدة التى يغتنى بها الوجود.

ولا فارق فى ممارسة هذا الطقس بين الشعر والأسطورة، ذلك لأن الحاجة إلى الأسطورة لم تكن ماسة كما هى اليوم فيما يقول السياب، فنحن نعيش فى عالم لا شعر فيه، والكلمة العليا للمادة لاالروح، والأشياء التى يلوذ بها الشاعر تتحطم واحدة إثر الأخرى، ولم يعد أمام الشاعر سوى العودة إلى الأساطير التى لاتزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءا من العالم الذى يحكمه منطق الذهب والحديد، فضلا عن أنها تنطوى على قدرة تفسير العالم وتغييره، بما تحمله من أبعاد كونية تجاوز الزمن المحدد فى انطباقها على كل زمن. ولكن الشاعر ليس مطالبا بالإفادة من الأساطير القديمة فحسب، أو استعادة دورها الروحى فى الحياة. إن عليه، فضلا عن ذلك، وفى موازاة ذلك، وربما قبل ذلك، خلق أساطير جديدة، تسهم فى دورة الولادة الجديدة للكون. وأحسب أن أهم هذه الأساطير هى أسطورة الشاعر نفسه، قديس الرؤى الذى يتحول إلى "تموز" جديد، يمارس شعائر الموت والحياة، البعث والولادة، كأنه يوحنا المعمدان الذى جعل منه السياب صورة دالة على حضور الشاعر الحديث، وقناعا نثريا شبيها بقناع "المسيح بعد الصلب" فى القصيدة التى أصبحت دالة على مهمة الشاعر ووجوده.

أسطورة الشاعر الحديث

حين نقرأ قصيدة "المسيح بعد الصلب" ونضعها في سياقها من شعر السياب، وعلاقات المجاورة التي دخلت فيها حين نشرت في العدد الثالث من مجلة "شعر" (تموز١٩٥٧) بعد قصيدة أدونيس "البعث والرماد"، فضلا عن العلاقات التي وصلتها بغيرها من القصائد متماثلة الدلالة، نجد أنها قصيدة تتحدث عن أسطورة الشاعر الحديث التي تتعامد على أسطورة البعث وتتقاطع معها. القصيدة، في مجلاها الأول، تجسيد لأسطورة العالم الذي يتحول مابين الموت والميلاد، الغروب والشروق، الموت والقيامة، العالم الذي يمر تحوّله بدورة هي نفسها دورة المنقذ المُخَلِّص، البطل الإله الوثني (تموز، أدونيس، بعل، أوزيريس، فينيق) أو البطل شبه الإله الوثني الذي يتخذ في القصيدة اسم "المسيح"، وذلك بالمعنى الذي يسقط الدورة الثانية على الأولى، ويجعل من دورة المنقذ المخلّص تجسيدا رمزيا لدورة الحياة، وتفسيرا شعائريا لتحولاتها مابين الرماد والورد.

وسواء أطلقنا على دورة المخلّص اسم الأسطورة التعليلية أو التفسيرية، أو رددناها إلى علم البدائي الذي يتفهم به العالم ويسيطر عليه، فإن البعد التعليلي للدورة ينطوي على دلالة السحر

التمثيلي الذي ينتقل من أداء الشعيرة إلى حركة الواقع، ومن الصورة المتخيلة إلى أصلها، وذلك من المنظور الذي تصاغ به الصورة لتغدو فاعلة في الأصل، مؤثرة في تحولاته، نتيجة إيمان صانع الأسطورة أو ممارس شعائرها بانتقال الأثر من الرمز إلى المرموز إليه، وانتقال سحر الطقس من الدال إلى المدلول عليه.

هكذا، يتحول البطل الأسطوري مابين قطبي الرماد والورد، يمارس بحضوره فعلا من أفعال السحر التمثيلي، وينقل الحضور الصاعد - أو الهابط - لدورته من الشعيرة إلى الواقع، تفسيرا لحركة هذا الواقع، وتحويلا لها من قطب الرماد إلى قطب الورد. وهو في حركته هذه يمكن أن يتخذ اسما أو أسماء لأبطال الولادة الجديدة. ولكن كل اسم يتخذه يجذب إليه المجالات الدلالية لبقية الأسماء، كما يجذب حجر المغناطيس العناصر القابلة للتمغنط، فتصبح بعضا من حضوره، وأفقا ملازما لوجوده، وذلك في الدوائر الدلالية المتشابكة التي تنطوي على عناصر الكون الأربعة التي تتشكل منها أبنية أبطال أساطير الولادة الجديدة.

و"المسيح بعد الصلب" واحد من هؤلاء الأبطال الذين يمارسون طقس الولادة الجديدة لأسطورة البعث على مستويات متعددة في قصيدة السياب التي تبدأ على النحو التالي:

بعدما أنزلوني، سمعتُ الرياحْ

في نواح طويل تسفُّ النخيلْ
والخطى وهى تنأى. إذن فالجراحْ
والصليب الذى سمَّرونى عليه طوال الأصيلْ
لم تمتنى. وأنصتُّ: كان العويلْ
يعبر السهلَ بينى وبين المدينهْ
مثل حبلٍ يشدُّ السفينه
وهى تهوى إلى القاعِ. كان النواح
مثلَ خيطٍ من النورِ بين الصباح
والدجى، فى سماء الشتاء الحزينه
ثم تغفو، على ما تحَسُّ، المدينة.

والحركة البينية لافتة للانتباه فى هذا المقطع الاستهلالى، حيث تتوتر دلالات الأسطر بين الموت المقصود من الخارج والحياة التى تتولد من داخل الموت، أو بسبب الموت، كأنها فعل الفداء الذى يتحول به الموت إلى بعث، والبعث إلى فجر يبدأ من الجراح، ويمتد فى العويل الذى يحيط المدينة كخيط من النور لا ينتهى. وأتصور أن حركة الانتقال الدائرى، فى المقطع، توازى الحركة الدائرية للواقع المرموز إليه، مابين الغروب والشروق، وتفسرها بالقدر الذى يحفزها على الانطلاق. والتركيز على عناصر الخصب التى تتردد كالظل بين الدجى والنهار، وتتكاثف شيئا فشيئا،إرهاصا بهذه الولادة التى تغدو مخاض المدينة.

والحضور الطقسى لنموذج «المسيح» ضفيرة منسوجة من أقرانه الذين تتداخل دلالاتهم فى دلالته. فهو ينطوى على معنى الهبوط الأورفى الذى يصل بين هبوط أدونيس وتموز إلى العالم السفلى، مثل حبل يشد السفينة، وهى تهوى إلى القاع. ويجمع الحضور المائى لأوزيريس، حين يلمس الدفء قلبه فيجرى فى ثراها كأن قلبه الماء النمير، وموته البعث الذى يستدير كثدى الحياة، مابين جفاف النهر وفيضانه. ولاتقتصر دلالة هذا الحضور المائى على المدلول الأوزيريسى وحده وإنما تمتد إلى مدلول آخر، هو "بعل" الإله المائى الذى استعار السياب صوته، فى قصيدة "مرحى غيلان"، وتقمص شعيرته المائية بقوله:

أنا بعل : أخطر فى الجليـــــل
على المياه، أبثّ فى الورقات روحى والثمار
والماء يهمس بالخرير، يَصِلُّ حولى بالمحار

لكن هذا الحضور المائى، فى النهاية، أقرب إلى مجاز مرسل، علاقته البعضية التى تشير إلى بقية عناصر الكون : التراب والنار والهواء، فى حركتها مابين السلب والإيجاب، السكون والحركة، نزع الموت ونسمة الحياة. وهى عناصر تبرز فى تجاوبها رمزية الحضور النباتى الذى يضفره التراب والماء والريح، مابين الذبول والنماء، فى دورة أخرى من دورات تموز وأدونيس معا، بين عالمى الموت والحياة. أقصد إلى الدورة التى

يتجلى فيها أدونيس حضورا نباتيا، يبدأ من البذرة المطمورة فى الأرض ليصبح عشبا يُغَنِّى شذاه، أو يتجلى فيها تموز حضورا موازيا يلمس الدفء قلبه فيجرى دمه فى الثرى، أو يخضل كالنخلة المثمرة. وهناك، فضلا عن ذلك، الدلالة النارية التى تصل بين دال "المسيح" ودال "الفينيق" ذلك الرمز الذى يجمع بين التراب والنار فى رمزيته التى تتأسس بالنقيضين (الذكر والأنثى) والذى تبعثه النار من رماد موته، حين تحرق الظلماء طينه، فيظل حضورا متجددا بين قطبى الرماد والورد.

ومابين هذين القطبين تمتد الدورة التى تغوص عميقا فى عالم الموت، لتعود إلى عالم الحياة. تبدأ من قاع القبر المظلم الذى يتوحد فيه رمز البعث،المسيح الذى أنزلوه عن الصليب بعد أن سمّروه عليه، وأعادوه إلى رحم الأرض، الأم الكبرى، وحيدا، عاريا، تحت أكفانه الثلج، ليلتف كالبرعم، ويخضل كزهر الدم. وتنتهى بالولادة الجديدة من الرحم نفسه، حين يكتمل المخاض، فيفجر البطل الأسطورى نفسه كنوزا، ينشر بها الخصب والبعث على من حوله، ليزهر التوت والبرتقال، وتمتد چيكور حتى حدود الخيال كالغابة المزهرة، وينبسط ربيع تموز أو أدونيس اللذين يمكن أن يقول كل منهما عن نفسه:

قلبى الشمس إذ تنبض نورا،

قلبى الأرض، تنبض قمحا، وزهرا، وماء نميرا

قلبى الماء، قلبى هو السنبلُ

موته البعث: يحيا بمن يأكل

فى العجين الذى يستدير

ويدحى كنهد صغير، كثدى الحياة.

وعندما يتم التركيز على "المسيح" من حيث هو حضور رمزى دال فى نص القصيدة، حضور يقوم على خصوصية مائزة فى الدوائر الدلالية المتشابكة، فإن دلالة هذا الحضور تؤكد دورة الولادة الجديدة من منظور متميز، يضع الدال الرمزى للمسيح فى الصدارة بالقياس إلى غيره من الدوال التى تتشابك معه ، أو تتداخل، فى تموج السياقات وتفاعلها. أقصد إلى المنظور الذى يقوم داله الرمزى الخاص على مدلول الافتداء، أو التضحية بالوجود الفردى فى سبيل الوجود الجمعى. ولذلك كان دال "الصليب" إرهاصا بمدلول "القيامة"، كما كان صلب الرمز (المسيح) استهلالا لمخاض الجماعة فى المدينة المرموز إليها. وكأن طقس الموت، فى مستوياته الرمزية، ممارسة لشعيرة الحياة التى يتوزع بها جسد البطل الرمز على كل من أحبه، أو اتحد به، فى طقس "المناولة" الذى يوزع حضوره على كل من لامسه، كأنه العجين الذى يستدير ليحيا بمن يأكله، فهو المفتدى الذى يقول عن نفسه:

مِتُّ، كى يؤكلَ الخبزُ باسمى، لكى يزرعونى مع الموسمِ،

كم حياة سأحيا: ففى كل حفرة

صِرتُ مستقبلا، صرت بذرة،

صِرتُ جيلا من الناس: فى كل قلب دمىً

قطرةٌ منه أو بعضُ قطرة.

وتكتمل أبعاد هذا المنظور حين نقرن الدال الرمزى للمسيح بلوازمه: الجراح، والصليب الذى سمّروه عليه، يهوذا الذى اصفرّ لما رأى البعث من عالم الموت، رفاق يهوذا، أحداق العيون التى تحمل العبء فيندى الصليب، المقبرة، القيامة التى كانت مخاض المدينة.

ويبدو أن التركيز على بعد الافتداء، أوالتضحية، فى الصياغة الرمزية للقصيدة وليد الدافعية الذاتية التى انطوت عليها علاقة المشابهة التى قاربت بين الوجود المنذر بالخطر فى عراق السياب، فى النصف الثانى من الخمسينيات، قبل قيام ثورة تموز بعام أو أكثر، حين كتبت القصيدة، وبين دلالة القناع الذى تقنّع به السياب نفسه، وصاغ منه عنوان قصيدة القناع اليتيمة فى شعره، فنحن لانعرف له "قصيدة قناع" أخرى بهذا القدر من الحسم والدلالة المؤسسة لحضور متعدد الأبعاد فى علاقاته الرمزية. وعلاقة المشابهة، فى هذا السياق، تلفت الاهتمام إلى طرفيها، حتى عندما تدنى بهما إلى حال من الاتحاد فى صيغة الاستعارة التمثيلية. وهى صيغة تضع فى الصدارة البطل

الأسطورى المقترن بالولادة الجديدة على مستوى الترشيح المجازى، ومن ثم يتم التركيز على القرائن الملازمة لرمزية المسيح، أو حضوره الخاص فى ترابطاته الدالة، على نحو ما يحدث فى صيغ "الاستعارة المُرَشَّحة" التى يتم فيها التركيز على المُشَبَّه به.

ولكن تموج السياق، وتحوله، فى فاعلية العلاقات، ينقلب ببؤرة التركيز الدلالى ليوقعها على المُشَبَّه وحده، وذلك على مستوى التجريد المجازى،حيث يتكثف الضوء على القرائن الملازمة لحضور المُشَبَّه لا المُشَبَّه به، وذلك فى لغة إيسوبية، تتخفى وراء ستار من التورية والإيماء، لتلفت انتباه القارئ إلى عالم المختفى وراء القناع (المُشَبَّه به) وليس القناع نفسه فى هذا السياق. أعنى عالم السياب التاريخى الذى تدل عليه قرائن عدة، دالها ينصرف إلى مدلول محدد خارج النص، وفى زمن إنتاجه، من مثل "چيكور" قرية السياب التى تمتد كالحلم بفردوس أرضى حتى حدود الخيال، ومنها "يهوذا" الذى يردد صوت "المخبر"(فى القصيدة المسماة باسمه) صبَّاغ أحذية الغزاة وبائع الدم والضمير للظالمين، ومنها "رفاق يهوذا" الذين يشوهون صورة زميلهم القديم الذى ترك لهم حزب "الرفاق"، متحملا هجومهم القاسى عليه (من سيصدق ما زعموا؟!). وأخيرا، الحضور القمعى للجند الذين يفاجئون، فى عراق ماقبل تموز١٩٥٨، كل شئ حتى الجراح ودقات القلب، فهم الوجه الآخر من "أعين البندقيات" المشرعة التى تأكل الدرب، وتتأهب لإطلاق الرصاص،

كى تفضى إلى الموت الذى يتحقق به طقس التضحية. ويحدث ذلك على مستوى المشبه الذى تجمعه بطقس الصلب العلاقة نفسها التى تفضى إلى المشبه به (المسيح بعد الصلب) حيث تتولد أسطورة الولادة الجديدة، ويبرز بطلها المفرد بصيغة الجمع رمزا لايفارق المنحى الأليجورى.

هذا المنحى الأليجورى (هل أقول: التمثيل الكنائى ؟) يتناسب، فى النهاية. ومركزية الصوت التى تنبنى بها "قصيدة القناع"، من حيث هى قصيدة تدور حول محور واحد، هو "الأنا" التى تبدو كأنها السبب الأول لكل شئ، ابتداء من ضمير المتكلم الذى يهيمن على القصيدة ويفرض عليها حضوره المطلق، وانتهاء بالعلاقات المجازية والصوتية والصرفية التى تجسد هذا الحضور. لكن البعد الأليجورى اللغة إيسوب يتفاعل والبعد الرمزى للأسطورة، فى قصيدة السياب، التفاعل الذى يثرى مستويات المعنى، ويتوجه بالدلالة اتجاهات متعددة، لها بعدها الدرامى الذى ينسرب فى العلاقات المتداخلة للرمز الأسطورى والتمثيل الأليجورى على السواء.

وما يجمع بين هذه الاتجاهات هو ما تقوم عليه من ثنائية ضدية متكررة، تتجاذب حضور الأنا المهيمنة على القصيدة، فتصنع قانون بنيتها وعلاقات عناصرها فى آن. وهى ثنائية طرفاها: الموت والبعث، الظلام والنور، الذبول والنماء، الرماد والورد، المفتدى (المسيح) ونقيضه (يهوذا)، الأنا والآخرون، موت

الأنا وبعثها الذى يتردد كالظل بين الدجى والنهار، كما تتردد القصيدة نفسها فى بنيتها الدائرية مابين سطر البداية (موت البطل الأسطورى) وسطر النهاية (مخاض المدينة) متقلبة دائما، رأسيا وأفقيا، بين قطبين متعارضين.

وإذا نظرنا إلى هذه الثنائية فى أى بعد من أبعادها وجدنا الأنا المركزية نفسها فى كل الأحوال،الصوت الواحد الأحد المهيمن على النص، لكن فى انقسامه مابين دلالتى الموت والبعث التى توازى انقسام القصيدة، دلاليا، إلى أقطاب متوازية، يعلو فيها تكرار التشبيه الذى لايفلت طرفيه، والاستعارة التى يتوازن فيها الترشيح والتجريد، ويبرز فيها، إيقاعيا، تضاد وزنى تنقسم به التفعيلة الواحدة على نفسها إلى صيغتين اثنتين، أولاهما "فاعلن" والثانية "فعلن". أعنى التضاد الذى تلحظه الأذن حين تنصت إلى وقع المفتتح، وسرعته الهادئة، وحروف مدِّه اللافتة التى تنتظمها تفعيلة "فاعلن"، فى اطراد يشبع التوقع النغمى نفسه:

عندما أنزلونى، سمعت الرياحْ

فى نواح طويل تسف النخيل

وذلك مقابل إيقاع مختلف السرعة، فى منتصف القصيدة، مغاير فى نوعية الحروف، مفاجئ، يجسد بداية التحول من الموت إلى البعث، داخل القبر، حيث نسمع السطرين الاستهلاليين:

قَـدَمٌ تَعْدُو، قَـدَمٌ، قَـدَمٌ
القَبْرُ يكادُ بوقْعِ خُطاهُم يَنهدمُ
أترى جاءوا؟ من غيرهمُ؟
قَـدَمٌ .. قَـدَمٌ .. قَـدَمُ

وهى أسطر تمضى فى صيغة عروضية يشبع اطرادها توقعا نغميا مغايرا للتوقع الأول، ولكن فى الدائرة نفسها التى تشدنا إلى الأنا المركزية التى لا تفارق تجلياتها المختلفة قطبى الموت والبعث، كما لا تفارق تفعيلة المُتَدَارَك قطبى (فاعلن/ فعلن)، أو تفارق صيغة الاستعارة قطبى الترشيح والتجريد.

هذه الأنا المركزية هى "أنا" الشاعر المختفية وراء القناع. وهى "أنا" تختار من بين الأقنعة ماترى فيه تأكيدا لتصوراتها عن نفسها، ووعيا بحضورها فى العالم، وإيمانا بدورها فى تغيير الواقع. وفى الوقت نفسه، تستر بما تختار الحضور المباشر لهذه التصورات وهذا الوعى وذلك الإيمان. والقناع ينطوى، دائما، على المراوغة التى تبرز دلالة وتحجب أخرى، وترفع إلى مستوى الحضور معنى، وتبقى لازم هذا المعنى على مستوى الغياب. ومن ثم كان القناع حلا إبداعيا لإشكال الأنا التى يؤكد المسكوت عنه من خطابها، فى علاقته بالمعلن من هذا الخطاب، أنها قطب الوجود. إن القناع إخفاء لهذه الأنا وإظهار لها فى الوقت نفسه. وهو، عندما يخفيها بمراوغة الشبيه الذى لايبدو شبيها، يبطى

إيقاع اللقاء بها، ويلفت الانتباه إلى حضورها الذاتى، فيراوغ وعى المتلقى عن التطلع المباشر إلى تمركزها الكلى، فى فضاء النص أو فضاء الوجود. هكذا، يومئ القناع إلى أسطورة الواقع فى الظاهر، لكنه يعلى من شأن أسطورة الشاعر الذى يغير الواقع، والذى يمارس طقس التحول، بواسطة القناع الذى يغدو نوعا من سحر المماثلة، يوقع مايقع فيه على غيره، وينقل فعله من مستوى الرمز إلى مستوى المرموز إليه، واضعا فى الصدارة أسطورة الشاعر الذى أصبح سر الوجود وعلامة بعثه وقيامته.

ويؤدى القناع دوره، فى هذا السياق الذى تقع قصيدة "المسيح بعد الصلب" فى مركزه،على نحو يلفتنا إلى رمزية الشاعر الذى صار كلىّ القدرة، مفتديا يرتدى تاجا من الشوك، مجلى آخر من البطل المنقذ فى أسطورة الولادة الجديدة، حضوره شعيرة من شعائر الخصب فى عالم الجدب، صاحب رؤيا يسمع صيحة النسغ فى الجذور، قرين الشامان الذى وهبته عشتار أسرار معبدها، وتجسيد الإله الوثنى حين يظهر قدرته على تغيير الفصول، أو حين يؤدى تعاويذ ابتهالته الطقسية التى تقول:

هذا دعائى أيها العابدون:

أن يقذف البركان نيرانه،

أن يرسل الفرات طوفانه،

كى تشرق الظلمة،

كى نعرف الرحمة.

وما نقوله عن قناع "المسيح بعد الصلب" ينطبق على الأقنعة التى تشكلت بعد ذلك فى الزمن التاريخى للكتابة والنشر، لتؤدى الوظائف و الأدوار نفسها،ابتداءً من "مهيار الدمشقى" الذى سكن فى فىء قلبه، ونسج بحرير القصائد سماءه، مؤسسا بداية حضور "المفرد بصيغة الجمع" فى شعر أدونيس، وانتهاء بقناع الفلسطينى الخارج من ساحل المتوسط، كى يقول ما قاله محمود درويش:

يا أهالى الكهف قوموا واصلبونى من جديد

إننى آتٍ من الموت الذى يأتى غدا

آتٍ من الشجر البعيد

وذاهبٌ فى حاضرى - غدكم

ولكن يظل لقناع "المسيح بعد الصلب" مكانة الريادة فى تأسيس حضور قصيدة القناع التى استهل بها السياب عهدا جديدا من أسطورة الشاعر الحديث، فى أدائه الشعرى الذى تحوّل إلى أداء شعائرى، وذلك منذ أن نشرت القصيدة فى العدد الثالث من مجلة "شعر" (تموز١٩٥٧) فكان نشرها إرهاصا بثورة تموز١٩٥٨ التى حدثت فى العراق، بعد عام واحد على وجه التحديد، وفى الشهر الذى ينتسب إلى الإله الوثنى (تموز) الذى

تقمصته قصيدة القناع، والذى كان موت نظيره (المسيح الذى ارتدى الشاعر الحديث قناعه فى القصيدة) بداية البعث الذى حققته تضحية البطل المفتدى فى أسطورة الولادة الجديدة. لكن ثورة تموز التى حسبها السياب خلاصا ما لبثت أن انداحت، فى تداعياتها العسكرية المتلاحقة، وتجلياتها القمعية المتعاقبة التى أكدت حضور الدولة التسلطية، فأصبحت، فى عينىْ السياب، مجرد:

نَزْعٌ ولامــوتُ ،
نُطقٌ ولاصوتُ ،
طَلْقٌ ولاميــلاد .

توديع البياتى

لم يكن البياتى (١٩٢٦-١٩٩٩) واحدا من رواد حركة الشعر الحر الذين ثاروا على القصيدة العمودية وتحرروا منها فى إبداعهم الذى أخذ يفرض حضوره فى أعقاب الحرب العالمية الثانية، بوصفه تمردا على قيود الضرورة السياسية والاجتماعية والفكرية والإبداعية فحسب، وإنما كان واحدا من أبرز هؤلاء الرواد على مستويات الإنجاز الشعرى الذى وضعه موضع الصدارة من الحركة الجديدة، جنبا إلى جنب نازك الملائكة ونزار قبانى اللذين ولدا قبله بثلاث سنوات (سنة ١٩٢٣)، وجنبا إلى جنب بدر شاكر السياب وبلند الحيدرى وجبرا إبراهيم جبرا الذين ولدوا معه فى العام نفسه، سنة ١٩٢٦، فكان وإياهم طليعة الجيل المولود فى عشرينيات هذا القرن، الجيل الذى ضم - إلى جانب من ذكرت - كمال نشأت (١٩٢٣) وتوفيق صايغ (١٩٢٤) وخليل حاوى (١٩٢٥) من الذين ولدوا فى العقد الذى مهّدت له ولادة فدوى طوقان ويوسف الخال سنة ١٩١٧، وانتهى بولادة أدونيس والفيتورى وتاج السر حسن سنة ١٩٣٠، وصلاح عبدالصبور وجيلى عبدالرحمن سنة ١٩٣١.

وقد تميز البياتى عن أغلب هؤلاء بانحيازه الماركسى الذى لم يتخل عنه إلى نهاية حياته، والذى جعل منه شاعر

الطليعة اليسارية (الماركسية) على امتداد الوطن العربى، خصوصا فى بحث هذه الطليعة عن شكل إبداعى جديد لرؤية بروليتارية، متمردة على واقع الظلم الاجتماعى والتبعية السياسية والاتباع الفكرى، الأمر الذى جعل له شعبية نقدية كبيرة شعبية تجلت أصداؤها فى الكتاب الذى أصدره إحسان عباس عن «عبدالوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث» سنة ١٩٥٦، وهو أول كتاب يخصصه ناقد لدراسة شاعر بعينه من شعراء حركة الشعر الجديد، تلك الحركة التى خصص نقادها الماركسيون موضع الصدارة فيها للبياتى الذى كان ينطق رؤيتهم الإبداعية للعالم على نحو صريح، مباشر، حاسم، حدّى، لا يعرف المهادنة أو أنصاف الحلول أو هواجس الوعى الذى يضع أفكاره ومواقفه موضع المساءلة.

والمسافة الزمنية القصيرة التى تفصل ما بين صدور كتاب إحسان عباس فى بيروت سنة ١٩٥٦ وصدور كتاب «عبد الوهاب البياتى رائد الشعر الحديث» الذى طبع فى دمشق سنة ١٩٥٨ — والذى ضم مقالات لكتّاب منهم المصرى والعراقى والسورى واللبنانى والسودانى — هى أولى درجات السلم اليسارى الصاعد فى تكريس البياتى بوصفه شاعر الواقعية الاشتراكية اللامع. وهى الدرجة التى أعقبتها — فى المدى الصاعد نفسه — مجموعة المقالات التى ضمها كتاب «مأساة الإنسان المعاصر فى

شعر عبدالوهاب البياتى» الذى صدر فى القاهرة سنة ١٩٦٦، حاملا آراء أمثال ناظم حكمت ومحمود العالم وصلاح خالص وشوقى خميس وغالى شكرى وجليل كمال الدين وغيرهم.

ولا غرابة فى هذا التصاعد، فقد ظل البياتى، طوال سنوات المد القومى، الشاعر الذى يصوغ رؤية التمرد البروليتارى ضد عالم التراتب الطبقى، وذلك من منظور الواقعية الاشتراكية التى تبناها ودعا إليها الحزب الشيوعى الذى انتسب إليه إذا أردنا التصنيف المذهبى المحدد. ولم يكن البياتى - إلى كارثة العام السابع والستين على وجه التقريب - الشاعر الذى يكتب ضد الإيديولوچيا، بالمعنى الذى قصد إليه الناقد النمساوى الأصل إرنست فيشر Ernst Fischer (١٨٩٩-١٩٧٢) فى كتابه الذى يحمل عنوان «الفن ضد الإيديولوچيا». أقصد إلى أنه لم يكن الشاعر الذى يضع العنصر الإيديولوچى فى أفكار حزبه موضع النقد، أو يقف فى ممارساته الشعرية موقف النقض من إيديولوچيا (=الوعى الزائف) الحزب والتحزب وإيديولوچيا (=الوعى الزائف) الطبقات المهيمنة المستغلة على السواء. ولذلك ظلت رؤيته الإبداعية تراوح بين نقائض متعادية لا توسطات أو تدرجات بين أطرافها، فالثورى نقيض الرجعى على الإطلاق، وحضور البروليتاريا يعنى النفى المطلق لغيرها من الطبقات، والواقع الاجتماعى - كالحياة نفسها - منقسم بين ثنائياته

الحدية، المتقابلة تقابل الموت والحياة، الظلم والعدل، العدم والوجود، إلى آخر الثنائيات التى بدت كما لو كانت تجليات واقعية (اشتراكية) متجاوبة مع تجليات الثنائية الضدية الرومانسية التى بدأ منها البياتى فى ديوانه «ملائكة وشياطين» سنة ١٩٥٠.

ولم يكن من الممكن أن تتجاور، فى هذا النوع من الممارسة الشعرية الحدية فى انحيازها، سوى الثنائيات متماثلة العناصر، أو الثنائيات التى تدنى بأطرافها إلى حال من الاتحاد، أو الثنائيات التى تربط بينها علاقة السببية، وذلك فى سياق الشرط التاريخى للممارسة الإبداعية التى أنتجت دواوين لافتة، حتى بعناوينها التى جمعت ما بين «المجد للأطفال والزيتون» سنة ١٩٥٦، و«النار والكلمات» سنة ١٩٦٤، و«سفر الفقر والثورة» سنة ١٩٦٥.

وقد أفضت هذه الممارسة الشعرية إلى الصدام مع الواقع السياسى - الاجتماعى المعادى، الواقع الذى لم يقصِّر البياتى فى تعريته والهجوم عليه وتوجيه أقسى ألوان الهجاء السياسى إلى نماذجه وأنماطه ورموزه، فكانت النتيجة المطاردة التى طوّحت به من منفى إلى منفى، ابتداء من منتصف الخمسينيات، وذلك فى تتابع المنافى الذى ضم إلى دمشق وبيروت القاهرة التى عاش فيها تحت كنف عبدالناصر، محررا فى جريدة الجمهورية.

وهو التتابع نفسه الذى ضم إلى الاتحاد السوفيتى ألمانيا الشرقية وغيرها من بلدان الكتلة الاشتراكية التى ظل البياتى يتنقل ما بينها وأقطار المنافى العربية، لايكاد يعود إلى العراق حتى يضطر إلى الخروج منه، فلم يفارق حياة المنفى التى ارتحلت به، فى الخمس عشرة سنة الأخيرة، من مدريد إلى عمان ومن عمان إلى دمشق التى أوصى أن يدفن فيها بالقرب من قبر محيى الدين بن عربى الشاعر الصوفى الكبير. هذا التتابع جعل من كتابة المنفى السياسى عنصرا تكوينيا أساسيا فى عالم البياتى الشعرى، وذلك على نحو لا نجد له مثيلا عند أقران البياتى أو أبناء جيله. ولا يتوقف الأمر فى هذا المجال على عناوين دواوين من مثل «أشعار فى المنفى» (سنة ١٩٥٧) وإنما يمتد ليشمل عشرات القصائد التى تتابعت ابتداء من ديوانه الثانى «أباريق مهشمة» سنة ١٩٥٤، وظلت تتتابع فى تجليات متباينة، تجسّدت معها محطات التغير فى تقنيات الممارسة الإبداعية، ودرجات العمق التى أفضى إليها تراكم الخبرة واتساع دائرة المثاقفة.

وأتصور أن تعدد المنافى أكسب البياتى أفقا مفتوحا من الحوار مع إبداعات العالم الذى ارتبط بتياراته الثورية فى الفن والفكر. وكان من نتيجة ذلك أن أفسحت قصائده مكانة دالة لشعراء وكتّاب من طراز مكسيم جوركى (١٨٦٨-١٩٣٦)

وفلاديمير ماياكوفسكى (١٨٩٣-١٩٣٠) ولويس أراجون (١٨٩٧-١٩٨٢) وناظم حكمت (١٩٠٢-١٩٦٣). وكان ذلك فى السياق نفسه الذى حمل أسماء مبدعين من أمثال ت. إس. إليوت (١٨٨٨-١٩٦٥)، وإرنست همنجواى (١٨٩٩-١٩٦١) وألبير كامو (١٩١٣-١٩٦٠) وبابلو بيكاسو (١٨٨١-١٩٧٣). وأضف إلى ذلك رفائيل ألبرتى (١٩٠٢-١٩٩٩) وأنطونيو ماشادو (١٨٧٥-١٩٣٩). ولا ننسى أسماء بيلا أخمدولينا، وأندريه فوزنيسكى، وعزت سرابليتش، وجريجورى كورسو، وياسنا شاميج الذين عَرّف بهم واختار من أشعارهم فى كتابه «صوت السنوات الضوئية»، متابعا ما سبق أن قام به حين قدّم أشعار صديقه ناظم حكمت. وقد ارتبط ذلك بتجواله الشعرى الذى جمع ما بين كتّاب الشرق والغرب إلى أسماء المبدعين العرب الذين اتصل بهم أو اتصلوا به فى تقلب منافيه.

وأحسب أن هذا الأفق الممتد من العلاقات كان سببا من أسباب تعميق إدراكه بوحدة الإبداع الإنسانى قديما وحديثا، فى الشرق أو فى الغرب، ومن ثم إيمانه بعلاقات التبادل التى تجاوبت معها أقنعة الحلاج والمعرى والخيام وديك الجن وطرفة بن العبد والمتنبى وجيفارا وهملت وبيكاسو وهمنجواى، وغيرها من الأقنعة التى اختارها كى يقدم بواسطتها ما أطلق عليه «البطل النموذجى» فى عصرنا وفى كل العصور، فى موقفه

النهائى. والهدف استبطان تجليات أو تحولات هذه الشخصيات النموذجية فى أعمق حالات وجودها، والتعبير عن المحنة الاجتماعية والكونية التى واجهتها، خصوصا فى سعيها إلى مجاوزة ما هو كائن إلى ما يمكن أن يكون.

والواقع أن كتابة المنفى هى الوجه الآخر من الكتابة السياسية فى الممارسة الشعرية التى تميز البياتى عن أقرانه، سواء من منظور الالتزام السياسى الذى أنتج قصيدة لم تخل من خطابة الملتزم الحزبى، أو منظور البلاغة السياسية التى فتحت الشعر على شعارات الانتماء الاعتقادى ورموزه التى اكتسبت عمقا بتواصل الممارسة السياسية. وأخيرا، من منظور الهجاء السياسى الذى لم يفارق شعر البياتى إلى أن هجره فى السنوات الأخيرة، خصوصا بعد أن تخلى عن الرؤية الحدية التى لاتعرف سوى المطلقات.

وقد أعلن البياتى عن تغيره الأخير فى الندوة التى أدرتها فى معرض الكتاب بالقاهرة فى الثالث من فبراير سنة ١٩٩٩. واشترك فيها إلى جانب أدونيس وأحمد عبدالمعطى حجازى وسميح القاسم وتوفيق بكار ويمنى العيد. وقد لاحظت نبرة التسامح التى أخذت تغزو خطابه، كما لاحظت أنه ظلّ يلح على حق الاختلاف وقبول المغايرة، مؤكدا حتمية التغير، معلنا أنه هو نفسه قد تغير، وصار أكثر إلحاحا على ضرورة الحوار لا

الشجار بين المثقفين. كما صار أكثر ابتعادا عن الحدية القديمة التى لاتعرف سوى الثنائيات الضدية المتعادية، وأكثر انغماسا فى اتساع مدى الرؤيا التى تضيق بها العبارة. وكنت أرقب ملامحه، وهو يلقى كلماته الهادئة، فى تؤدة الشيخ الذى أكسبته تقلبات الأزمنة العربية حكمة إدراك النهايات، وأقارن فى نفسى بين ما كان عليه البياتى شاعر الواقعية الاشتراكية الذى شدتنا إليه البلاغة السياسية التى هيمنت على عقولنا إلى كارثة العام السابع والستين، والبياتى الشاعر الإنسانى الذى انتقل من بلاغة اليقين والمطلقات التى سقطت مع العام السابع والستين إلى بلاغة قلق البحث الذى لا يعرف اليقين النهائى، ولا يعرف المطلقات التى لم يعد لها حضور فى عالم الذى يأتى ولا يأتى من شاطئ الموت الذى يبدأ حيث تبدأ الحياة.

اختفى الشاعر العقائدى الذى استبدل بالرؤية الرومانتيكية الرؤية الواقعية الاشتراكية، محافظا على العنصر الإطلاقى الذى لم يرَ فى العالم سوى العلاقات الحدية التى تقابل بين النقائض أو تجاور بين الأشباه. وتعلمت الذات المركزية التى كتبت أشعار المنفى معنى النسبية التى تخلفها إحباطات الممارسة، فتخلت عن يقينية الكتابة التى انتهت هيمنتها مع «سفر الفقر والثورة» (سنة ١٩٦٥). وفتحت الباب المغلق كى يدخل البحث عن «الذى يأتى ولا يأتى» (سنة ١٩٦٦) علامة على

المساءلة المدفوعة بوطأة وعى «الموت فى الحياة» (سنة ١٩٦٨) أو وطأة الكارثة الهولية للعام السابع والستين، تلك الكارثة التى دفعت العينَ الشاعرة إلى التحديق فى «عيون الكلاب الميتة» (سنة ١٩٦٩) و«الكتابة على الطين» (سنة ١٩٧٠).

ومن هوة المسافة التى اتسعت ما بين وعود الانتصار وواقع الهزيمة، وما بين سفر الفقر والثورة وسفر المنفى الذى أصبح أبديا، تشبث البياتى بالرموز الأسطورية، مبحرا بها صوب مرفأ حداثى مغاير، ملحا على أسطورة الولادة الجديدة التى سبقه إليها السياب وغيره من الشعراء الذين أطلق عليهم جبرا إبراهيم جبرا اسم الشعراء التموزيين، لكنه قام بتعديلها لتغدو أسطورة الثورة الأبدية التى لاتموت روحها الخالدة، وإن انكسرت فى هذا القطر أو ذاك، والتى تتجدد كالنور فى تحولها من مكان إلى آخر. هكذا، تعلم البياتى الشاعر معنى أن تهاجر الثورة كالطيور، وكيف تعود مثل الجذور التى لاتموت إلا لتبعث فى باطن الأرض التى تسحقها المجاعة.

وكانت أسطورة الولادة الجديدة للثورة ملازمة لأسطورة الثائر الأبدى الذى يتجلى حضوره فى كل مكان تتخلق فيه شروط الثورة، ومن ثم تتعدد صوره فى حركته المتجددة، كأنه المجلى الأزلى لسارق النار الذى يأتى مع الفصول، حاملا وصية الأزمنة، ناقلا ناره من عصر إلى عصر، ومن أرض إلى أرض،

يستبصر أمواج التواريخ وأحزان سلالات الموتى، رافضا كل الشعارات ومصلوبا على بوابة الرفض، صارخا كالطفل فى دوامة الخلق وإعصار الحريق. وقد تحوّلت صورة الشاعر، نتيجة هذا التغير، واكتسبت سمات ذلك الثائر الأبدى الذى يموت كى يولد من جديد، تحت شموس مدن أخرى، وفى أقنعة جديدة:

يبحث عن مملكة الإيقاع واللون وعن جوهرها الفاعل فى القصيدة،
يعيش ثورات عصور البعث والإيمان،
منتظرا،
مقاتلا،
مرتحلا مع الفصول، عائدا لأمه الأرض مع
المتوّجين بعذاب النور،
والرافضين، وبناة مدن الإبداع
فى قاع بحر اللون والإيقاع.

والواقع أنه منذ أن دخل نموذج الشاعر فى قصائد البياتى إلى فضاء المابين، محترقا كالعنقاء كى يضىء ليل البشر، ومضى مع الريح التى تسبق من يأتى ولا يأتى، تغير شعر البياتى تغيرا لافتا، وأخذ يتخلى عن خطابيته التى كان عليه أن يخلعها قبل أن ينزل إلى جحيم نيسابور، مجلى آخر لأورفيوس الذى تتبع محبوبته إلى أعماق العالم السفلى، حيث لا بديل عن الانتحار سوى البحث عن المعنى، أو البحث عن علامة الثورة التى

هى عبور من خلال الموت، أو ولادة تطول فى ضريح مخاض فجر مرعب قبيح، كأنها ذلك «المستحيل» الذى «يأتى مع الفجر ولا يأتى». وفى ثنايا البحث عن المعنى، فى تحولات العالم الذى التبست مطلقاته وتزاحمت أضداده، عثر البياتى على الشعر الذى أضاعته الخطابة السياسية، وأخذ يصوغ قصائده التى لن تتضاءل قيمتها الإبداعية مثلما تضاءلت قيمة خطابته السياسية. واستطاع أن يتقمص نموذج الشاعر العرّاف الذى يرتدى ثوب ساحر، يخفى وجهه تحت الأقنعة، ويعانى فى حضور الكلمات وحشة النبذ بأرض النوم والسحر وآلام المخاض، محموما، طريدا، تاجه الشوك، وصليبه حلم يبين ولايبين. وعندئذ فقط، سطع نجم البياتى الشاعر الذى حاول، جاهدا، التوفيق بين ما يموت وما لايموت، بين المتناهى واللامتناهى، بين الغوص فى الحاضر ومجاوزة الحاضر. بعبارة أخرى، تجسّد الشاعر الذى لم يعد يجرؤ أن يقول:

صوت لنين الأخضر العميق لايزال
يهدر فى العالم.
والرايات فى الجبال،
تسد درب الشمس.
والآلات والأنوال،
أسمعها،

تنبض فى قلوبكم،
يا إخوتى العمال.

وما أقصر المسافة بين نموذج الشاعر - سارق النار- فى هذا التغير والشاعر - الرائى - العراف - الباحث الأبدى عن وجه الحقيقة التى صارت التجسّد الجديد للثورة الأبدية التى لا تكف عن الولادة الجديدة. إنها المسافة التى أفضت إلى التصوف، لكن ليس على سبيل البحث عن أندلس الأعماق، أو الغوص فى قرارة القرار من التحولات الداخلية للأنا، وإنما على سبيل البحث عن أقنعة مجانسة لتخلّق سارق النار، أقنعة تتيح للشاعر أن يختفى وراء الأوجه المستعارة من الحلاج وعمر الخيام والسهروردى ومحيى الدين بن عربى وفريد الدين العطار وحافظ شيرازى وغيرهم من المتصوفة الذين نقل عنهم البياتى فعل الرؤيا الذى ارتبط بأسطورة الشاعر العراف، ومداومة البحث عن الحقيقة التى ظلت كامنة كالعلة الأولى وراء تجليات الولادة الجديدة للثورة الأبدية:

في أحواض الزهور في غابات طفولة حبي، كان
الحلاّج رفيقي في كل الأسفار، وكنا نقتسم الخبز
ونكتب أشعارا عن رؤيا الفقراء المنبوذين جياعا،
في ملكوت البنّاء الأعظم، عن سر تمرد هذا
الإنسان المتحرق شوقا للنور.

وشيئا فشيئا، اتخذ حضور الحقيقة المتخفية وراء الثورة الأبدية، أو التى تتخفى وراءها الثورة الأبدية، العديد من المسميات، ابتداء من اسم عشتار وانتهاء باسم لارا، مرورا بأسماء خزامى وهند وصفاء. لكن مع الإلحاح المتكرر على مسمى عائشة التى ضمّت كل الأسماء، واختفت وراء أكثر من صورة، وتحولت إلى رمز متكرر، لا يكاد يفارقه شعر البياتى. وسواء وقع عليها فى شعر أدونيس، على أحمد سعيد، أو اكتشف شعائر ميلادها وموتها فى الطقوس والشعائر السحرية المنقوشة باللغة المسمارية على ألواح نينوى، فالمهم أنها تحوّلت إلى حضور مطلق لإبداع الحياة التى تتخلق فى فعل الولادة الجديدة للثورة التى لا تفارق فى ترابطاتها «بستان عائشة». وهو عنوان الديوان الذى صدر عن «دار الشروق» فى القاهرة سنة ١٩٨٩، مواصلا الرحلة الطويلة التى بدأت من قصيدة «مرثية عائشة» فى ديوان «الموت فى الحياة» الذى كان «الوجه الآخر لتأملات الخيّام فى الوجود والعدم». ولم تختف تجليات عائشة – منذ ذلك الوقت – فى «الكتابة على الطين» أو «عيون الكلاب الميتة». وتصاعد حضورها فى «قصائد حب على بوابات العالم السبع» و«كتاب البحر» و«سيرة ذاتية لسارق النار» و«قمر شيراز» و«مملكة السنبلة» و«كتاب المراثى» و«البحر بعيدا أسمعه يتنهد» و«تحولات عائشة». وأخيرا، ديوان «نصوص شرقية» الذى صدر قبل وفاة البياتى بقليل، عن «دار المدى» فى دمشق، حيث

نقرأ مثل هذا المقطع:

رحلتِ منذ مئات السنوات

دون أن توقظيني وتقولى لى : وداعا

سألتُ العرّافة

فقالت إنك مدفونة فى مقابر «نيسابور»

منذ مئات السنين.

وأنا أحاول – دون جدوى – الوصول إلى مزاركِ المقدس

خشية أن أموت

قبل أن أصل، إليكِ.

هكذا، أصبحت عائشة الرمز الذاتى والجماعى لحب الثورة الذى حل فى نسغ الوجود المتجدد، ورمزا للمعنى الذى تكتمل به المعرفة، والإشراق الذى يغوى طالبيه، كأنه الفراشة التى تراوغ كالدخان والهواء، تاركة عشاقها يبحثون عنها فى جحيم هذا العالم، وفى كل العصور، فعائشة روح العالم الذى يحيا من خلال الموت، ساعيا وراء الثورة التى لامعنى للحب دونها، أو الثورة التى هى الوجه الآخر للحب. ولماذا لا أقول إن عائشة غدت حقيقة الثورة التى نضجت على نار القصائد، فتجوهرت فى معبد الحب المقدس رمزا فريدا من رموز الشعر المعاصر؟!

وأتصـور أن التـجليـات المتـغـايرة للحـضـور الكلى الذى تتجسد به «عائشة» فى شعر البياتى يتحول، بأكثر من معنى، إلى ما يشـبه المرايا المتعـددة التى تنعكس عليـها محـاولاته المتكررة والمتغيرة، عبر تعاقب ممارسته الشعرية، لاكتشاف حقيقة حلم الثورة التى ظل يطاردها فى تجليات عائشة، أو يطارد عائشة فى تجليات وعـودها التى رآها فى كل ما هو واعد بالولادة الثـورية الجديدة، خصـوصـا فى مـجالات الحيـاة التى احترق بـها. وظل كذلك إلى أن بلغ ذروة النهاية فى «ليل المعنى» الذى لم ير فيـه - غير الشعراء - أحدا يتحدى الوحش الرابض فى بوابة طيبة، أو يرحل مـجنونا بالعشق إلى شيـراز، فتـمسك بالبـحث عن برق الكلمات التى تتجسد بها عـائشـة، بصيصـا من نور لنهار مات فـوق قناع الموت الذهبى، كمـا لو كان يتـمسك بنسغ الحيـاة فى زمن حلت فيه اللعنة كالطوفان.

ولم يكن أمام البيـاتى الذى تجلّت له الرؤيا المأساوية للحلم الذى طارده طويـلا سوى أن يغوص عميـقـا فى رؤيا عالمه الذى تحـوّل إلى منفى أبدى. يتـزايد توحـده عـامـا بعـد عـام، ويتكاثف وعيه بأن وطنه المنفى، ومنفاه الكلمات، ويتصاعد إدراكه بأنـه ما من أحد يعرف فى هذا المنفى أحدا، فالكل وحيد، وقلب العالم من حجر فى هذا المنفى الملكوت، لكن يبقى الشاعر كالعراف المسمول العينين، عنيدا فى تطلعه إلى إشارات قد تأتى من مركبة تمضى

ما بين خرائب هذا المنفى الملكوت، كأن هذا الشاعر - فيما يقول البياتى فى آخر قصيدة قرأتها له -:

شاهدُ عصرٍ أعمى

لم يرَ شيئا

ورأى كلَّ الأشياء.

حياته فى الشعر

"أنا ممن يظنون – وهم قلة – أن قــول الشــعــر جدير، وحده، بأن يستنفد حياة بشرية توهب له وتنذر من أجله . وقد وهبت الشعر حياتى منذ ذلك الأمد " .

تلك كانت كلمات صلاح عبد الصبور (١٩٣١ – ١٩٨١) التى كتبها فى "شهادة" بعنوان " تجربتى فى الشعر"، بمناسبة صدور عدد مجلة "الآداب" الخاص عن "الشعر العربى المعاصر"فى مارس ١٩٦٦ . وكانت مجلة "الآداب" قد طلبت من الشعراء البارزين ، فى حركة الشعر الحر، أن يكتبوا شهادات عن تجربتهم الشعرية، ضمن سياق تقييم تجربة الشعر الحر فى عمومها وما حققته من إنجازات ، فكتب صلاح عبد الصبور إلى جانب أقرانه البارزين ما كان بمثابة البذور التى تفرعت عنها كتب كاملة ، إذ أصدر عبد الوهاب البياتى كتابه "تجربتى الشعرية" فى بيروت عام ١٩٦٨، ولحق به صلاح عبد الصبور فى العام التالى بكتاب "حياتى فى الشعر" الذى صدر عن دار العودة فى بيروت (١٩٦٩) وتبعهما سميح القاسم بكتابه "عن الموقف والفن: حياتى وقضيتى وشعرى " الذى صدر عن الدار نفسها (١٩٧٠) ، ولم يتأخر أدونيس طويلا فأصدر كتابه " زمن الشعر"

(١٩٧٢) الذى حمل خلاصة آرائه ، ولحق به نزار قبانى بكتابه "قصتى مع الشعر" (١٩٧٣).

وكانت هذه الكتب الخمسة ، المتتابعة، علامة دالة على تغيرّ وعى الشاعر المعاصر بفنه، وإلحاحه، على هذه المغايرة فى علاقته بالسابقين من ناحية، وعلاقته بفنه: ماهية ووظيفة وأداة من ناحية ثانية، وعلاقته بالقارئ الذى يتلقى والمجتمع الذى يستقبل من ناحية أخيرة. وقد كشفت هذه العلاقة، فى تجاوبات سياقاتها، عن المكانة المتميزة التى أخذ يحتلها الوعى النظرى للشاعر المحدث، فى موازاة الممارسة الإبداعية وفى علاقة معها، على نحو أصبح جانبا مائزا من وعى الحداثة ومكونا من مكوناتها، وذلك من حيث انقسام هذا الوعى على نفسه، وتحوله إلى فاعل للتأمل ومفعول له. يستوى فى ذلك تأمل الفعل الإبداعى الذى يتطلع إلى حضوره الذاتى بالقدر الذى يتطلع إلى حضور العالم خارجه، أو التأمل التنظيرى الذى يبرر به المبدع مسار فعله الإبداعى، مدافعا عن مغايرته، ومؤسسا هذه المغايرة بما يمنحها حق الوجود وأولوية الحضور. وذلك من منظور تضيئه كلمات صلاح عبد الصبور عن الشعر الذى هو جدير بأن توهب له حياة بأكملها.

وكان ما أوجزه صلاح عبد الصبور، فى شهادة عام ١٩٦٦، المنطلق الذى بدأ منه كتابه «حياتى فى الشعر» عام

١٩٦٩ وانتهى إليه مازجا بين خبرة الممارسة العملية وثمرات المعرفة النظرية. أعنى خبرة الممارسة التى استندت، فى ذلك الوقت، إلى دواوين «الناس فى بلادى» (١٩٥٧) و«أقـول لكم» (١٩٦١) و«أحلام الفارس القديم» (١٩٦٤) والقصائد المتفرقة التى جمعها بعد ذلك بأشهر الديوان الرابع «تأملات فى زمن جريح» (١٩٦٩) وكان صلاح عبدالصبور قد أصدر مسرحية «مأساة الحلاج» (١٩٦٤) ولم يكن قد نشر، بعد، ديوان «شجر الليل» (١٩٧٢) أو مسرحيات «مسافر ليل» و«الأميرة تنتظر» (١٩٦٩) و«ليلى والمجنون» (١٩٧٠) و«بعد أن يموت الملك» (١٩٧٣). أما ثمار المعرفة النظرية فكانت لافتة فى الكتب التى صدر منها حتى ذلك الوقت: «أفكار قومية» و«أصوات العصر» (١٩٦٠) و«ماذا يبقى منهم للتاريخ» (١٩٦١) و«حتى نقهر الموت» (١٩٦٦) و«قراءة جديدة لشعرنا القديم» (١٩٦٨). وكلها أعمال تشهد، بالإضافة إلى الأعمال التى تلاحقت بعد ذلك، أن صلاح عبد الصبور واحد من هذه القلة التى وهبت حياتها للشعر، وارتحلت فى فضائه، لا تتباعد عنه إلا لتقترب منه، ولا تجفوه إلا لتعرفه، وأخلصت له لأنها أدركت فيه معنى وجودها، وقيمة حضورها. وكان الشعر وسيلتها التى رأت بها أوسع من أحداقها، وسلاحها الذى واجه الشر الذى استولى فى ملكوت الله، وروحها المتجدد الذى قهرت به الموت.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يطلق صلاح عبد الصبور على كتابه «حياتى فى الشعر» فالعنوان دال، يلفت نظر قارئه، منذ اللحظة الأولى، إلى أن صاحبه يؤمن بأن الشعر هو الفن الذى يستحق أن يهب له الشاعر عمره بأكمله، من حيث هو علة وجود، وغاية حضور، وقيمة إنجاز متفرد، يحققه الشاعر فى التاريخ وبالتاريخ. ولا يتحقق هذا الإنجاز إلا عندما يعى الشاعر ما يميزه عن أقرانه المعاصرين له والسابقين عليه، فيبدع ما هو خاص به، وما لا يستطيعه سواه، مؤكدا لونا من القطيعة التى تنطوى على أصالة المغايرة.

وأصالة المغايرة وعى بحضور الغير على مستويات عدة، أفقية ورأسية، فهى تمايز الشاعر عن أقرانه المعاصرين أفقيا، وتؤكد إحساسا بالتراث الإنسانى الذى يعيش فيه الشاعر ويعمل فى حدوده. ولذلك يقول صلاح عبد الصبور إن الميزة الحقيقية للشعر، كالميزة الحقيقية للفن، هى أنه تراث ممتد، يستفيد لاحقه من سابقه، ويقنع كل فنان بإضافة جزء صغير إلى الخبرة الفنية التى سبقته. تظلله روح «المسؤولية» عن البشر والكون. ويشعر أنه ينتمى إلى قبيلة إنسانية كبرى، هى قبيلة الشعراء، فى حالة الشعر، وذلك منذ أن نطق الإنسان الشعر قبل النثر إلى أيام الشاعر الأخير الذى يدرك خصوصيتها وينطلق منها. ومعنى ذلك أن الشاعر يولد من الشعر، ويعيش فيه، ويؤثر بواسطته. وكل

شاعر لا يحس بانتمائه إلى التراث الإنسانى، ولا يحاول جاهدا أن يقف على أحد مرتفعاته شاعر ضال. كما أن كل شاعر لا يعرف آباءه الفنيين إلى تاسع جد لا يستطيع أن يكون جزءا من التراث الإنسانى، ولا يستطيع أن يحقق دوره، من حيث هو مبدع، مسؤول فى هذا الكون عن الكون. وإذن، فالحياة «فى» الشعر حياة ثلاثية الأبعاد، من حيث الدلالة التى تومئ إليها، والسياقات المتشابكة التى تتحدد بعلاقاتها، فهى حياة القيمة التى لولاها ما كان للحياة الفردية للشاعر أو الحياة العامة للبشر معنى، وذلك على نحو غير بعيد فى مغزاه عن الدلالة التى قصد إليها بيت ابن الرومى:

وما المجدُ لولا الشِّعرُ إلا مَعَاهِدُ   وما الناسُ إلا أعظمٌ نَخِرَاتِ

وهى حياة الانتماء إلى تاريخ إنسانى، ووعى بالوضع فيه، من حيث هى جزء «فى» كل عنصر فاعل فى شبكة الإنسانية التى لا تتميز فيها الأعراق أو الأجناس إلا بالإبداع على نحو يمكن معه أن يكون بودلير أو إليوت أقرب بكثير من الخبز أرزى أو صُرَّدُر، أو على نحو يجعل إبداع الحضارة كلها قديمها وحديثها وحدة واحدة، هى ملك للإنسان فى أى موطن من مواطنه. وفى ذلك ما يؤكد إحساس الشاعر بقرابته إلى الشعراء فى كل صقع من أصقاع العالم، فى كل فترة من تاريخه، حيث ينتظم موروثه الأدبى، كما انتظم موروث صلاح عبدالصبور أبا العلاء

وشكسبير، أبا نواس وبودلير، ابن الرومى وإليوت، الشعر الجاهلى ولوركا، فضلا عن كل ما أتيح له من الشعراء والقصائد والأفكار والخواطر. وهى أخيرا حياة الانتماء إلى تراث قومى بعينه، داخل التراث الإنسانى العام، بالمعنى الذى يحقق جدل الخاص والعام، الوحدة والتنوع، ولكن فى إطار من الحياة «فى» وجود له مغزاه الفردى الذى لا يكتسب معناه إلا «فى» وجود أعم، هو السعى المتصل للإنسان، منذ أن فهم دلالة قول سقراط: اعرف نفسك.

هذه الدلالة هى ما بدأ به صلاح عبدالصبور الأسطر الأولى من كتابه «حياتى فى الشعر»، فقد أفضى قول سقراط، فيما يقول، إلى تفتيت الذرة الكونية الكبرى المسماة بالإنسان، الذرة الكونية التى يتكون من تناغم آحادها ما نسميه بالمجتمع، ومن حركتها ما نطلق عليه اسم التاريخ، ومن لحظات نشوتها ما نعرفه بالفن. ولم يتوجه سقراط بقوله اعرف نفسك إلا إلى الإنسان، لأن الإنسان هو الموجود الوحيد الذى يستطيع أن يعى ذاته إلى جانب وعيه للكون، فهو وعى الكون الذى يفقد معناه بعيدا عن حضوره، وهو الوعى الذى يعى أنه يعى. وعظمة هذا الوعى أنه يستطيع أن يعقل ذاته، وأن يواجه نفسه، وأن يجعل من نفسه ذاتا وموضوعا، ناظرا ومنظورا إليه، ينقسم ويلتئم فى لحظة واحدة، ويحقق بانقسامه والتئامه قدرا من العداوة والمحبة،

لذة اكتشاف الحقيقة وألمها، فوعى الذات هو نقطة مواجهة الذات التى هى الخطوة الأولى فى رحلة المعرفة التى هى رحلة للإبداع. ولا فارق جذريا بين الإبداع والمعرفة، فالإبداع شكل من أشكال المعرفة. والشعر حال من أحوال تعرف الذات، فى لحظة أشبه بلحظات الحدس.

إن الشعر كيان معرفى مستقل له طبيعته النوعية الخاصة فيما يراه صلاح عبدالصبور، ينبع من وعى الشاعر بذاته ونظره فيها ليرى من خلالها الكون والكائنات، فهو عملية تبدأ بوعى الذات لنفسها وتأملها علاقاتها بالأشياء من حولها، وتنتهى باكتشاف حقيقة جديدة تفسر هذه العلاقة وتضيف إلى الذات خبرة جديدة. وإذا كانت هذه العملية تبدأ من وعى الشاعر بذاته فإنها تنطوى على قدر من الثنائية والانفصال، فالشاعر لا يعى ذاته أو يتعقلها إلا إذا تباعد عنها، جافاها ليعرفها، تحول إلى ذات وموضوع ومرآة، بالمعنى الذى يجعل من إبداع القصيدة نوعا خاصا من المعرفة التى يكتسبها الشاعر، عندما يدير حوارا ثلاثى الأبعاد بين ذاته الناطقة وذاته المنظور فيها والأشياء. وتتولد القصيدة بواسطة هذا الحوار، خبرة جديدة، معرفة مضافة تزيد الذات وعيا بنفسها ودراية بالعالم حولها، تدفع بها إلى الأمام على طريق المعرفة الذى يرتحل فيه الشاعر والقارئ.

ويعنى ذلك أن معرفة الشاعر معرفة تخيلية، مغايرة فى نوعها لمعرفة العلم أو الفلسفة، فهى تعتمد على الوثبات الوجدانية التى تستضىء بنورها الأشياء، فتتجلى العلاقات التى لم تكن مدركة، قبل أن يمارس الخيال دوره، فى الجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة، ويحيل فوضى الدوافع المنفصلة إلى استجابة موحدة، محطما سور المدركات العرفية، بما يدفع الشاعر المتخيل أولا والقارئ المستقبل ثانيا إلى حال جديد من الوعى، حال يبدو معها أن كل شئ يكتسب معنى مفاجئا لم يكن له من قبل.

هكذا يقترب صلاح عبد الصبور من عالم التصوف، حيث الحدس الذى يحيل الوثبات الوجدانية إلى أحوال، الكشف الذى يستضىء بنور الرؤيا، والخيال الذى هو علم البرزخ وعلم ظهور المعانى التى لا تقوم بنفسها، وواسطة العقد الذى تعرج إليه الحواس وتتنزل المعانى. وأخيرا المقامات التى ترتقى فيها الذات إلى أن تصل، فإذا وصلت اتصلت، وإذا اتصلت انقطعت.

وقد ساعده على الاقتراب من التصوف أمران: أولهما أن التصوف ينطوى على بعد إنسانى لا تخطئه العين، فهو – أعنى التصوف – لا يقيم حواجز بين البشر، ولا يمايز بين بنى آدم إلا بصفاء القلب فى حضرة الحق، ويؤكد معنى الإنسان من حيث هو إنسان، أو من حيث إنسانيته التى ترجع إلى حضرة الحقائق

التى تتقوم بها نشأته فى عمومها، وإلى حضرة الحق الذى هو حضوره، فالإنسان للحق بمنزلة إنسان العين من العين الذى يكون به النظر، وهو المعبر عنه بالبصر فيما يقول ابن عربى الذى يؤكد أن الإنسان سمى إنسانا لأنه به ينظر الحق إلى خلقه فيرحمهم. هذا البعد الإنسانى للتصوف هو ما يجسده مبدأ «الحب» أو يتجسد به فى التجربة الصوفية، وذلك بوصفه مبدأ لا يفرق بين الكائنات، ولا يخضع إلى حواجز الأعراق واللغات، ويعلى من الإنسان فى الوجود، لأنه مبدأ قبول الحق بالحق للحق، وذلك بالمعنى الذى لا يبتعد كثيرا عن دلالة أبيات ابن عربى الشهيرة فى «ترجمان الأشواق»:

لقد صار قَلْبى قابلا كُلَّ صُورَةٍ ... فَمَرْعىً لغزْلانٍ ودَيْرٌ لرُهْبَانِ

وبيتًا لأوْثَان وكَعْبَةَ طَائِفٍ ... وألْوَاحِ تَوراة ومُصْحَفِ قُرْآنِ

أَدينُ بدين الحُبِّ أَنَّى تَوَجَّهَتْ ... رَكَائِبُه فالحبُّ دِينى وإيمانِى

والصلة بين الشعر والحب صلة وثيقة، فالحب مثل الشعر ميلاد بلا حسبان، والحب مثل الشعر وثبة مفاجئة فى الوجود، والحب قهار كمثل الشعر:

يرفرفُ فى فضاء الكون لا تَعْنُو له جبهةْ
وتَعْنُو جبهةُ الإنسان

أما الأمر الثانى الذى ساعد صلاح عبد الصبور على الاقتراب من التصوف فهو أن حديث المتصوفة عن تجربة

الكشف، أو تدرجهم بين المقامات، أو فرحتهم باللوامع، إنما هو حديث ينطبق على التجربة الإبداعية للشعر، أو الفن بعامة، فالرؤية الحدسية للكون واحدة فى المجالين، والوثبات الوجدانية التى تستضىء بها روح الشاعر لا تختلف عن اللوامع التى يهتدى بها العارف، واللغة التى تصاغ بها الفتوحات الصوفية لا تختلف فى تكوينها العلائقى عن لغة الإبداع، خصوصا حين تتسع الرؤية فتضيق العبارة فيما يقول النفرى، وتفرض الرؤيا توسيع العبارة بما يجلى حضورها، فالعبارة قد تخون مطلقها فى اشتمالها على غير المعتقد، وسقوطها دوين الغرض المعتمد فيما يقول التوحيدى، وذلك موقف لا خبر عنه إلا بالإيماء اللطيف والرمز الرهيف والإشارة التى تكتفى بالإلماح دون التصريح. يضاف إلى ذلك أهمية الخيال فى كل من التجربة الإبداعية والتجربة الصوفية، على مستوى الممارسة والوعى فى آن، وذلك تشابه يدنو بطرفيه إلى حال من الاتحاد، خاصة حين يرتقى المتصوفة بالخيال، ويقول ابن عربى باسمهم جميعا إن الله سبحانه وتعالى لم يوجد أعظم من الخيال منزلة ولا أعم حكما، فحكمه يسرى فى جميع الموجودات والمعدومات. والخيال من حقيقته أن يُجَسِّد ويُصَوِّر ما ليس بجسد ولا صورة، وهو حس باطن بين المعقول والمحسوس، ويجمع بين الإطلاق العام الذى لا إطلاق يشبهه، وله التصرف العام فى الواجب والمحال والجائز.

ولم يكن من المصادفة، والأمر كذلك، أن تتسرب العناصر الصوفية إلى شعر صلاح عبد الصبور منذ البداية، ومن قبل أن يصوغ قناع «بشر الحافى» الذى كان استهلالا لقناع «الحلاج» الذى لم تفارق تجلياته شعر صلاح عبد الصبور قط، سواء فى مستويات الحضور أو الغياب. وما ذاك إلا لأن التصوف حضور كُلِّيٌّ اقتحم عالم صلاح عبد الصبور فى دنياه الأولى (حين كان طفلا يافعا يحاول الوصول إلى لحظة الكشف بمداومة الصلاة) واستمر إلى أن أصبح عنصرا فاعلا فى تكوين وعيه النظرى ورؤيته الشعرية. ولكن صلاح عبد الصبور الشاعر والمتأمل فى الشعر ينجذب انجذابا خاصا، حميما، إلى رمزين أساسيين من رموز المتصوفة، هما: رمزا «المرآة» و«الطريق».

الرمز الأول قرين الانقسام والالتئام الذى تنطوى عليه الذات العارفة فى فعلها الخلاق، ابتداء من لحظة المعرفة الأولية التى تجتلى فيها الأنا نفسها. كما لو كانت تتطلع إلى مرآة، فتغدو الرائى والمرئى، وانتهاء بلحظة الكشف الكلية التى تنزاح فيها الحجب، وتنعكس أنوار الأنا المطلقة على الأنا المحدودة، بالمعنى الذى قصد إليه بيت ابن عربى:

قَلْبُ المُحَقِّقِ مِرآةٌ فَمَــنْ نَـظَرَا يَرَى الذى أَوْجَدَ الأَرْوَاحَ والصُّوَرَا

وهو معنى لم يكن بعيدا عن الدلالة التى قصد إليها الحلاج عندما حدثنا عن القبس الذى تركه الله فى خلقه:

فنحن له كمرآة، يطالع فوق صفحتها

جَمَالَ الذات مَجْلُواً ويشهدُ حُسْنَه فينا

فإن تَصْفُ قلوبُ الناس، تأنسْ نَظْرةُ الرحمن

إلى مرآتنا، ويديم نظرتَه، فتحيينا.

وتجليات المرآة لافتة، فى سياقاتها متعددة الأبعاد، فى الممارسة الإبداعية لصلاح عبد الصبور وتأصيله النظرى على السواء، وذلك منذ اللحظة التى ينقلب فيها الوعى النظرى على نفسه، فيغدو ذاتا تنظر إلى نفسها فى مرآتها التى هى إياها، وأخرى ناظرة إلى نفسها فى المرآة. و القصيدة نفسها تتحول إلى مرآة للعالم، كأنها مرايا علب المساء والمصاعد، حين يسيطر وعى المدنية الحديثة. أما حين يسيطر التأمل الروحى، فإن القصيدة تبدو شبيهة باللحظة الحدسية التى تتكشف فيها:

... المدن المرسومة فى كهف مرايا الله

ظلا دون قوام.

ويوازى ذلك تحول القصيدة إلى مرآة للشاعر، سواء فى تطلعه إلى العالم أو تطلعه إلى نفسه، خاصة فى لحظات التوحد التى تكتشف فيها الذات أنها تضحك فى مرآتها وحدها، أو تدرك أن وجهها مجدوع الأنف، أو أن العينين:

مرآتان يرى فى عمقهما العشاقُ ملامحهم

حين يميل الوجه الهيمان على الوجه الهيمان.

ويكمل ذلك تحول الطبيعة إلى مرآة للإنسان، تنعكس عليها حظوظه ما بين الشقاوة والسعادة، النماء والذبول، الشروق والغروب، تماما كما تحولت الشمس إلى مرآة للإنسان، فى دورته ما بين الحياة والموت فى قصيدة «الشمس والمرآة».

أما الرمز الصوفى الثانى الذى انجذب إليه صلاح عبد الصبور فقرين ارتحال الذات فى طريق الكشف، وتنقلها فى المشاق حتى يصفو لها الطريق، وتستبين الصوى، وترتقى الذات من باده إلى وارد، ما بين اللوائح واللوامع والطوالع، فى أحوال من التلوين والتمكين، إلى أن ينتهى سفر الطالبين إلى الظفر بنفوسهم، أو الظفر بالقصيدة، فتنتهى المراحل (أماكن الرحيل) إلى المرابع (أماكن الربيع) وتتجسد القصيدة، بعد رحلة الشاعر إلى المعنى، أو رحلة المعنى إلى الشاعر. وتلك هى الرحلة التى تحولت إلى موضوع للإبداع، مرآة أخرى يجتلى الإبداع فيها نفسه، منذ أن كتب صلاح عبد الصبور قصيدته «الرحلة» (١٩٥٢) التى كانت الاستهلال الباكر لقصيدة «رحلة فى الليل» (١٩٥٥). وهى القصيدة التى أتبعها بقصيدة «أغنية ولاء» (١٩٥٦) التى كانت ابتهالة صوفية تستنزل الشعر، وتسعى إليه، طالبة عطاءه، بعد أن نزعت الأنا عن نفسها كل زخارف الدنيا، وتجردت تجرد الحاج إلى قدس الأقداس.

قناع الحلاج

قناع الحلاج هو التجسد الدرامي للشاعر الحكيم في مجلاه المحدث، وهو القناع الذي يلتصق بأسطورة الشاعر ـ ث، ويدل عليها، في شعر صلاح عبدالصبور، سواء في الطقس الذي يؤديه هذا الشاعر بوصفه المفتدى، المنقذ، المخلّص، صاحب الرؤية، رسول الهداية، حامل البشارة، أو في الدلالة التي يومئ إليها، خلال رحلته في البحث عن المعنى والمغزى، أو في سؤاله الجذرى: ماذ آصنع؟

وابتداءً، فقناع الحلاج قناع رجل من غمار الموالي، فقير الأرومة والمنبت، ولد كآلاف من يولدون بآلاف أيام هذا الوجود لكنه ينطوى، في جانب منه، على متصوف يشهد أسرار الكون، فيتحول إلى كائن مفارق، ينأى عن الخلق بجذبة الحق. وينطوى، في جانبه الثاني، على حكيم متأمل، عقله أسرع من حدسه، وخبرته الحياتية تسبق عيانه المباشر. ويصل الشاعر فيه بين الحكيم والصوفي، فيجمع نشوة الكشف وهدأة التأمل، ويصوغ بالألفاظ شهوة إصلاح العالم، خاصة بعد أن أدرك أن للألفاظ سلطانا على الإنسان، وأن الفعل والقول جناحان عليان، وأن الكلمة إذا رفعت سيفا فهي السيف.

ولا يستبقى قناع الحلاج، فى شعر صلاح عبد الصبور، من سميه الأصلى فى التاريخ (أبو المغيث الحسين بن منصور الحلاج البيضاوى ٢٤٤-٣٠٩هـ) سوى بعض المعنى والمغزى، يحملهما معه وجه شبه لا يخفى دلالة مشتركة، دلالة تعين على الإبحار فى عالم جديد، معاصر، يكتسب معه المعنى والمغزى ملامح محدثة. ويغدو الحلاج قناعا جذريا من أقنعة عالمنا الدالة، وذلك من الزاوية التى تبرز حضور «الشاعر» فى هذا العالم، وتضيف إلى أسطورته المعاصرة عمقا أكثر من العمق الظاهر، وزمنا أبعد من الزمن الحاضر، فتنقل حضور الشاعر من مستواه الشخصى الذاتى إلى مستوى إنسانى جوهرى.

وقد بدأ هذا القناع إضاءة أدونيسية - نسبة إلى أدونيس الشاعر - كاشفة لأسطورة نظيره المحدث، شاعر الأسرار والجذور، بعثنا القريب من موتنا المعاد، فكان الحلاج ريشة خضراء منفوخة الأوداج باللهب، والنار فى عينيه تمتد إلى السماء، كأنه صورة أخرى من الفينيق، فى «أغانى مهيار الدمشقى» (١٩٦١). وتحول إلى قناع شعائرى، فى طقس الذى يأتى ولا يأتى عند البياتى، فكان «عذاب الحلاج» (١٩٦٤) حلما لمن ينتظر فجر خلاصه فى العالم الجديد، وسؤالا أبديا عن الذى يموت فى الطفولة، ويولد فى الكهولة، ضمن «سفر الفقر والثورة» حيث لا تفنى الثورة أو تتبدد. وتولدت من الرمز نفسه مأساة

مكتملة الملامح والقسمات، هى «مأساة الحلاج» (١٩٦٤) مسرحية صلاح عبد الصبور الأولى التى تشير دوالها إلى عالم الشاعر الحديث، المستور وراء القناع، أكثر مما تشير إلى العالم القديم للقناع نفسه، والتى يهيمن فيها الحكيم على الصوفى، فلا تنفلت لغة الثانى فى شطحات الوجد، بل تظل لغة منضبطة، لا يربكنا فيها شطح، ولا يشتبه علينا رمز يستغيث من الشكل والضد، ولا نركب الوجود بفقد الوجود، ولا ينطق الصوت الطالع منها بشئ من قبيل:

جنونى لك تقديس   وظنى منك تهويس

بل ينطق لغة العقلاء الذين يتحدثون بالأمثال أو الصور دون أن تفارقهم، قط، نبرة «القديس» الذى دعا أحبابه، فى «أقول لكم»، ليطعمهم كسرة من حكمة الأجيال، مغموسة فى وعى زماننا المحدث.

والقناع فى مأساة «الحلاج» قناع كُلِّىٌّ الوجود يفرض حضوره المهيمن على المسرحية كلها، كأنه المركز الذى يبدأ منه كل شئ ليعود إليه، دون أن يغيب عن أعيننا أو سمعنا، على النقيض من قناع إليوت الشبيه الذى نسب إلى صلاح عبدالصبور التأثر به. أعنى قناع «توماس بيكيت» فى «جريمة قتل فى الكاتدرائية»، حيث لا يكاد القديس توماس يظهر على المسرح

بالقياس إلى الجوقة التى تبدو كلية الحضور فى النص ومركزه الأوحد. أما قناع الحلاج فهو كل شئ فى مأساته التى تتبنى بنية المجاز: له ظاهر وباطن.

فى الظاهر، نحن إزاء مأساة إغريقية من حيث المبنى، محورها سقطة الحلاج التى يجسدها مشهد البوح بعلاقته بخالقه، وباعثه الزهو بحاله. وحين اقترف الحلاح سقطته أباح للناس دمه، فقد أفشى سر الصحبة التى تعهد بكتمانها إلى أن يطويه القبر. وعندما أذاع السر، وخان العهد، سقطت مروءته أمام الله والناس، وكان القتل جزاء السقطة التى جره إليها زهوه.

أما الباطن، المعنى الثانى بلغة عبد القاهر الجرجانى، فهو مأساة الشاعر المعاصر التى تدور حول إيمانه بالكلمة، ودورها فى مواجهة الشر الذى استولى فى ملكوت الله، وهو الدور الذى لايمكن أن يتحقق إلا بالتضحية، وممارسة شعيرة الافتداء التى يتحول بها موت الشاعر إلى بداية خلاص العالم. ولذلك كان الحلاج يقول:

إن من يقتلنى سيدخل الجنان،
لأنه بسيفه أتم الدوره.
لأنَهَ أغَاثَ بالدما إذ نَخَسَ الوريد،
شُجَيْرَةً جَدِيبةً زرعتُها بلفظى العَقِيم،

فدَبَّتْ الحياةُ فيها، طالت الأغصان،
مثمرةً تكونُ فى مجاعة الزمان،
خضراءَ تُعطى دون مَوْعدٍ بلا أوان.

فى هذه الشعيرة، يلتقى حلاج صلاح عبد الصبور وحلاج أدونيس والبياتى على السواء، فالدم الذىَ يغيث بالحياة شجيرة الكلمات الجديبة ليحيلها إلى شجيرة خضرا، فى «مأساة الحلاج»، لا يتباعد كثيرا عن الحلاج الذى يتحول إلى ريشة خضراء منفوخة الأوداج باللهيب، في «أغانى مهيار الدمشقى». ولا يتباعد بالقدر نفسه عن الحلاج الذى ينام منتظرا فجر خلاصه ساعة الإعدام، فى «سفر الفقر والثورة»، حيث النار التى اقترنت بالقناع نفسه عند أدونيس، وتحولت إلى علامة أخرى من علامات الولادة المجددة فى البعث النارى للجسم الذى قطعوا أوصاله، وأحرقوها، ونثروا رمادها فى الريح، فأصبح الرماد غابة مزهرة.

وتعنى هذه الشعيرة تأكيد أسطورة الشاعر الذى يخاطبنا بصيغة «الحق أقول لكم» منذ الديوان الثانى لصلاح عبدالصبور، ذلك الكائن النورانى الذى أراد الحلاج أن يكونه، عندما أراد أن يموت كى يعود للسماء، كأنه طفل سماوى شريد. هذا الكائن لا يتطلع إلى أن يحيى الموتى، لأنه لم يدرك شأو ابن العذراء، ولم يُعْطَ تصرفه فى الأجساد. ولكنه يؤمن بقدرة كلماته على إحياء

الأرواح الميتة:

فلكي تحيى جَسَدًا حُزْ رُتْبَةَ عيسى أو مُعْجزَتَه
أما كي تحيى الرُّوحَ فيكفى أن تَمْلُكَ كَلِمَاته.

ولذلك يبدو حضوره فى المسرحية وجها آخر من حضوره فى العالم. أعنى حضور المركز الذى تتفرع عنه الأطراف، وحضور الحكمة التى تنطوى على كل اليقين، والكلمة التى تتحول إلى «لوجوس» موزع على كائنات نورانية، يتسق بها الوجود وتتناغم عناصره، فالحلاج واحد من هؤلاء النورانيين الذين وجدوا:

ليكونوا ميزان الكون المعتل،
ويفيضوا نور الله على قلب الفقراء،
وكما لا ينقص نور الله إذا فاض على أهل النعمة
لا ينقص نور الموهوبين إذا ما فاض على الفقراء

هذا الوجه من الحلاج تدعمه مشابهة القناع بأصله الذى يقترن بوحدة الشهود، اقترانه بجملة الحلاج المشهورة: «ركعتان فى العشق لا يصح وضوؤها إلا بالدم». لكن المشابهة لا تصل بطرفيها إلى حال من الاتحاد، ومن ثم لا تصل إلى الذروة التى تلقى بها فى العباب المتلاطم العاصف لنموذج ديونيزيوس. فالعناصر العقلانية المضادة توقف من الاندفاعة الصوفية التى تفضى إلى الحلول، أو تفضى إلى الاحتراق بنار الوالهين ببوادى

الكشف. ولذلك تتحول ملامح قناع الحلاج، وتنتقل من هيئة الطفل السماوى إلى هيئة شيخ مجهد، أضناه التطواف فى أرجاء الدنيا طلبا للفطنة، شيخ يلغو فى أمر الحكام، يحلم أن توضع خمر السلطة فى أكواب العدل، يسعى إلى الناس فى الطرقات وفى الأسواق، ويخلع خرقته الصوفية لأنه رأى فيها سترا يحجبه عن أعين الناس فى بلاده.

عند هذا المستوى من الدلالة، يغدو قناع الحلاج قريب الشبه من قناع السندباد الذى أضناه التطواف، مثله، فى أرجاء الدنيا طلباً للفطنة، فالعلاقة بين الاثنين وثيقة، فى تجاوب الرموز، تؤكدها دلالة الطريق الذى يمضى فيه الاثنان، بحثا عن ما هو أعز من وجود النار فى قعور البحار. وسَفر المعرفة، والبحث المجدد عنها، والارتحال المتواصل فى طلبها، علامات بارزة فى قناع الحلاج الذى طوف فى الأرض سواحا كما السندباد: لهث وراء العلوم سنينا، ككلب يشم روائح صيد فيتبعها، ثم يحتال حتى ينال سبيلا إليها، وارتحل فى الأوراق باحثا، شَبَا قَلَمِه شِرَاعُ سفينته، حقائق الأشياء والأحوال غايته، إلى أن تكشفت له الدنيا، وتجلت له أحوالها، فى الساحات، الخانات، المارستانات، المعتقلات، الماشين فى الطرقات:

المسرعين الخطو نحو الخبز والمؤونة،
المسرعين الخطو نحو الموت،

فصار حكيما يلقى الناس بظهر السوق عطاشا، فيرويهم من ماء الكلمات، جوعى فيطاعمهم من أثمار الحكمة.

والمعرفة فى قناع الحلاج ليست موهبة، أو وحيا، أو إلهاما، فى هذا المستوى من الدلالة السياقية، ولم تتنزل عليه من أعلى كالفيض، بل صعدت من قلب الدنيا، والترحال الساعى فى أرجاء الكون، والبحث الذى لا يهدأ فى كل مكان، فهى نتيجة جهد بشرى مضنٍ، ومكابدة إنسانية، وتعرف لايتوقف مسعاه. ومنذ أن اعتاد الحلاج التفكير، كما يعتاد المدمن وخز الأفيون، وهو ممسوس بسؤال الإنسان:

بَرَأَ اللّهُ الدنيا إِحْكَامًا ونظَامًا
فلماذا اضطربتْ واخْتَلَّ الإحكام؟
خَلَقَ الإنسانَ على صُورته فى أحسن تقويم
فلماذا رُدَّ إلى دَرَكِ الأنعام؟

و" السؤال" طراز وجود وشعار هوية فى قناع الحلاج، وهو علامته منذ أن أعلن أنه كان يحب السؤال، فأصبح السؤال ملمحه الذى يعرفه به كل من اقترب منه . وهو يشبه، فى ذلك، الممثل المستور وراءه الذى كان مريضا بالسؤال عن العلة فى كل شىء. وقد أورثه هذا المرض قراءة الحكمة، وعادة التأمل التى لم تفارقه قط، فأصبح جديرا بالصفة: لسان سؤول لايكف عن السؤال، وقلب عقول يعى أن المعرفة سؤال أبدى يطرح كل هنيهة:

فإذا ألهمت الرد تشكل فى كلمات أخرى،

وتولد عنه سؤال آخر يبغى ردا.

ولذلك فمعرفته حوار لا يتوقف، لأنها معرفة عصر ملتاث، قاس،، وضنين، عصر لم يعد فيه مكان لليقين أو المعجزات. والمعجزة الوحيدة التى يطلبها قناع الحلاج الحكيم، فى هذا العصر، هى الجلد، الصبر، المضى فى قرع الأبواب المغلقة بالأسئلة التى قد تفتح ثغرة، الأسئلة التى تواجه الإنسان بمصيره، أو تضعه فى مواجهة حضوره فى الوجود، الأسئلة الجذرية التى تقول: ماذا نفعل؟ ماذا أختار؟ هل أرفع صوتى أم أرفع سيفى؟ ماذا أصنع؟

ولأن الوعى بالسؤال على هذا النحو وعى حداثى (أو محدث) فإنه لا ينطوى على اليقين أو الجزم بل الشك والإيمان بنسبية الأشياء. وعى لايسعد صاحبه العلم بل يزيده حيرة واجفة، يشعر معها أنه ضئيل كقطرة طل، خائف، مرتعد، لا يكف عن السؤال: أين المظلومون وأين الظلمة؟ وعى يمكن أن يبكى صاحبه حيرة، أو يتردد فى الاختيار،أو يتمزق بين البدائل المطروحة، أو ينقسم على نفسه انقسامه على اختياره، فيظل وعيا مناقضا لليقين الجازم الذى يتكلم به صاحب الكشف الذى لا يقبل نقضا أو سؤالا.

وأحسب أن هذا الوعى المنقسم على نفسه هو الذى انتهى بقناع الحلاج إلى أن يؤدى دور المرآة، فى الدلالة التى تنشطر بها الأنا على نفسها، حين تجتلى حضورها فى آخر هو إياها وهو غيرها، وتتأمل البدائل المطروحة عليها، أو الخيارات المتاحة أمامها، على نحو يتيح لها اكتشاف الأبعاد المعقدة الخطرة فى الموقف، ومن ثم الإجابة عن السؤال الجذرى الذى يلح عليها، من أول الحركة الدرامية للقناع إلى نهايتها، وهو: ماذا أصنع؟ ويعنى هذا الدور أداء وظيفة معرفية، يقوم بها القناع، حين يتيح للأنا اكتشاف حدود الممكن أو المستحيل من قدراتها أو افكارها، ويضعها فى أفق نقدى من الوعى المجدد باختياراتها. وتتضافر هذه الوظيفة المعرفية، بدورها، مع وظائف التقية التى تؤديها الأقنعة فى بلاغة المقموعين، حين تزاوج ما بين خصائص الرمز والتمثيل الكنائى (الأليجورى) فى اللغة الأيسوبية المراوغة التى تتخفى تحت ستار الإيماء والتورية، كى تقول بالألفاظ الملتفة بالأسمال ما يكشف جسد الواقع، أو يبدو كالصدق العريان.

لقد جُرْجِرَ الحلاج من زهوه إلى حتفه. ذلك ما حدث على مستوى السطح الخارجى، المعنى الأول، الظاهر، من أداء القناع. ولكن ما وراء هذا السطح، وما ينطوى عليه المعنى الثانى، الباطن، هو قضية خلاص شخصى، يتكلم فيه المفرد بصيغة الجمع، ويكشف عن الإشكال الجذرى للشاعر المختبئ وراء

القنا ع، ذلك الشاعر الذى كان يعانى حيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر عصره، وعلى رأسها ظاهرة السلطان الذى يقف على قمة دولة تسلطية، تقمع كل صوت مختلف أو رأى معارض، ينهض فى وجه شرورها التى استولت فى ملكوت الله. وكانت الأسئلة تزدحم فى خاطر الشاعر الذى يحلم بالحرية والعدل ازدحاما مضطربا. وكان عليه أن يسأل السؤال نفسه الذى طرحه الحلاج:

ماذا أصنع؟
هل أدعو جمع الفقراء
أن يلقوا سيف النقمة فى أفئدة الظَّلَمة؟
ما أتعس أن نلقى بعض الشر ببعض الشر
ونداوى إثما بجريمة.
ماذا أصنع؟
أدعو الظَّلَمة أن يضعوا الظُّلْم عن الناس
لكن هل تفتح كلمة
قلبا مقفولا برتاج ذهبى؟

ولم يكن الحلاج، أو شبيه الحلاج المستور وراء قناعه، يملك سوى كلماته، فكانت الكلمات خلاصا من تعقد الموقف، ومجاوزة لرعب الاختيار، ففى البدء كانت الكلمة، وفى النهاية تكون الكلمة شهادة إنسان من أهل الرؤية. ولكن الكلمة ركعة فى العشق لا يصح وضوؤها إلا بالدم فى هذا السياق. ومن ثم

تتحول هذه الكلمة، بعد أن تتعمد بالدم، من شهادة إلى استشهاد. وفى الوقت نفسه يتحول الاستشهاد إلى حضور فاجع لأسطورة الشاعر، المنقذ، المخلص.

وآية ذلك أن القناع يتحرك فى دائرة من نظائر الفكر والرؤية، فى موازاة المشابهة التى تقابل بين الحلاج والشبلى. أو موازاة المناقضة التى تضع الحلاج فى مواجهة القاضى أبى عمر، أو تضع أبا عمر فى مواجهة ابن سريج. وتلك دائرة يرسم حدودها تعارض الحدس مع العقل، والعقل مع النقل، وتظل دائرة منغلقة على أقنعة تتحرك حركة موازية أو مناقضة. ولكنها حركة يؤديها أصحاب الكلمة فى كل الأحوال، دون أن نرى السلطان قط، أو نشهد لقاء تضاد بينه وبين الحلاج. التضاد الوحيد الذى نراه، على مستوى الحضور، فى «مأساة الحلاج»، هو تضاد الكلمة، حين تنقسم الكلمة على نفسها، انقسام الأنا على ذاتها، وانقسام أصحاب الكلمة فى الموقف من ظلم ولاة الأمر. أعنى الانقسام الذى تغدو فيه الكلمات منطوقا متعارض الدلالة، ومن ثم القيمة، بين فقيه السلطان (أبو عمر) وفقيه العقل (ابن سريج) وصاحب الرؤية الذى يرخى الجفن على القلب لا يرى سواه أو خارجه (الشبلى) وصاحب الرؤية الثائرة الذى خلع الخرقة وانحاز إلى الناس فى الطرقات والأسواق (الحلاج). وذلك انقسام بين خيارات متعددة لإجابات مختلفة عن السؤال الجذرى

للأنا المستورة وراء القناع، أو المتطلعة إلى نفسها فى مرآة قناعها وفى مرايا الأقنعة المناظرة: المشابهة والمناقضة فى آن. وهو انقسام يفرض تأمل كل اختيار ممكن، من الزاوية التى تجتلى بها الأنا نفسها فى غيرها، على مستوى الشبيه والنقيض، ولكن فى الدائرة نفسها للنظير الذى لا يغادر منطقة اختيار الكلمة.

هكذا، طرح قناع الحلاج دور الشاعر فى المجتمع، وأجاب عن السؤال الجذرى الذى يلقيه الفنان على نفسه حين يستولى الشر فى ملكوت الله. وكانت إجابة الحلاج واختياره هى أن يتكلم ويموت، لا من حيث هو صوفى شاعر فى النصف الثانى من القرن الثالث للهجرة، وإنما من حيث هو شاعر حكيم فى القرن الخامس عشر للهجرة، يربطه بنظيره المتصوف وحدة المنبع والغاية، فى الدائرة الدلالية للاختيار نفسه، وهو التضحية التى تجود بالنفس لتسهم فى عودة الكون إلى صفائه وانسجامه بعد أن يخوض غمار التجربة. وتلك هى الدائرة التى أومأ بها عذاب الحلاج، فى القرن الثالث للهجرة، إلى عذاب المفكرين فى معظم دول العالم الثالث، وحيرتهم بين السيف والكلمة، بعد أن يرفضوا اطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم. وأخيرا، هى الدائرة التى جعلت من «مأساة الحلاج» مرآة تؤدى وظيفة معرفية، من منظور الأنا المستورة وراء القناع، على نحو كشف به

القناع عن المنحنى الشخصى للمأساة، فى لغة الشاعر المفرد الذى انطوى على صيغة الجمع، والذى وجد فى مأساة القناع تجسيدا وتعبيرا عن الإيمان العظيم الذى بقى له نقيا لا تشوبه شائبة، إلى أن مات به، وهو الإيمان بالكلمة التى تبقى بعد صاحبها، لأنها تسهم فى الانتقال بالعالم والإنسان من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية.

لمـــاذا أدونيـــس؟

من الأعداد التى أعتز بالإشراف عليها، فى السنوات التى عملت فيها رئيسا لتحرير مجلة «فصول» للنقد الأدبى، العدد الخاص بأدونيس، على أحمد سعيد. وهو العدد الذى تضخمت صفحاته على نحو استثنائى، نتيجة كثرة من أسهموا بالكتابة فيه، متطوعين، بلا مقابل مادى، من النقاد العرب الذين مثّلوا الأقطار العربية في امتدادها من المحيط إلى الخليج، جنبا إلى جنب النقاد الأجانب الذين أسهموا مع أقرانهم العرب فى التعبير عن موقفهم النقدى من شاعر غامر فى الأطراف القصوى من أقاليم الإبداع.

وأذكر أننى بعد أن أنهيت كتابة مفتتح العدد، استرجعت ما عقدنا عليه العزم منذ ما يزيد على عشرين عاما، أيام أن خططنا لإصدار مجلة «فصول» التى خرج عددها الأول إلى الجمهور فى شهر أكتوبر، سنة ١٩٨٠، فقد استقر رأينا على تخصيص بعض الأعداد لأعلام الشعر العربى الحديث والمعاصر الذين استهلوا اتجاهات جديدة. ولم يكن ذلك على سبيل الولع بالجدّة فى ذاتها وإنما على سبيل الاحتفاء بالحضور الخلاّق للمبدع الذى يفرض أصالة ملامحه المائزة على المشهد الشعرى، فيبتدئ عهدا جديدا من وعود الرؤية المغايرة، وينجز من

الإضافات الكيفية فى مجاله ما يثرى الوعى، ويرتقى بالذائقة، ويحرر رغبة التجريب والمغامرة والكشف.

وقد حققنا بعض ما خططنا له حين أصدرنا من «فصول» عددا خاصا عن الشاعر صلاح عبد الصبور بعنوان « الشاعر والكلمة» فى أكتوبر ١٩٨١، فى أعقاب وفاته الفاجعة فى الرابع عشر من شهر أغسطس سنة ١٩٨١. ولم يكد يمضى عام على عدد صلاح عبد الصبور حتى ظهر عددان خاصان عن أحمد شوقى وحافظ إبراهيم سنة ١٩٨٢ بمناسبة الاحتفال بمرور خمسين عاما على وفاتهما سنة ١٩٣٢. وتوقفت «فصول» لسنوات عن متابعة الاحتفاء بأعلام الشعر، نتيجة انشغالها بقضايا ملحة ظلّت تؤرقها. ولم ترجع إلى ما استنته لنفسها من تسليط الضوء على شاعر بعينه إلا حينما احتفلت بحصول أحمد عبد المعطى حجازى على جائزة الشاعر الإفريقى تشيكايا أوتامسى بملف متكامل فى خريف ١٩٩٦.

وبعد أن أصدرنا ملف حجازى، أخذنا نفكر فى معاودة المضى فى خطتنا القديمة. وكان السؤال الصعب: بمن نبدأ؟ وساعدنا فى الإجابة ما وضعناه لأنفسنا من ضوابط ثلاثة. أولها: أن يكون الشاعر الذى نستأنف به من خارج مصر تأكيدا للبعد القومى، خصوصا بعد أن أفردت «فصول» أعدادا خاصة لكل من أحمد شوقى وحافظ إبراهيم وصلاح عبد الصبور، فضلا

عن ملف أحمد عبد المعطى حجازى، وثانيها: أن نبدأ من الشعراء المعاصرين الأحياء، نقضا لعادة تكريم الشعراء بعد موتهم وعدم إظهار ما يستحقونه من تقدير نقدى فى ذروة نشاطهم. وثالثها: أن يكون الشاعر الذى نبدأ به جذريا فى إنجازه، إشكاليا فى إبداعه، يطرح فنه من الأسئلة المفتوحة أكثر مما يتيحه من الإجابات الجاهزة.

وبعد تفكير طويل ونقاش هادئ، استقر الرأى على أن نبدأ بعلى أحمد سعيد «أدونيس» لأسباب متعددة. أولها أن أدونيس شاعر إشكالى بكل معنى الكلمة، أحدث إنجازه الإبداعى، ولايزال، عاصفة شعرية ربيعية لاتزال تثير من غبار الطلع ما يدفع إلى تولد عشرات الأسئلة وتصارع عشرات الأجوبة. ونحن نؤثر فى «فصول» مواجهة الإشكالى بالدرس، ووضعه موضع المساءلة، وقراءته فى تجلياته المتباينة، غير بعيد عن سياق الاستجابات المتعارضة التى يثيرها فى علاقته بالمستقبلين له من المعارضين أو المؤيدين. ولا شك أن شعر أدونيس أثار، ولايزال يثير، الكثير من القضايا والمشكلات التى تستحق مناقشة هادئة وتأملا موضوعيا ووعيا نقديا.

وكانت خطة «فصول» – وأرجو أن لا تزال كذلك – هى الابتعاد عن المدى الضار للمبدأ القديم: من جهل شيئا عاداه، وعدم رفض المغامرة الخلاّقة للإبداع تحت دعاوى من خارج الإبداع، والإقبال على إبداعات التجريب بوعى مفتوح على

المغايرة، مستعد لأن يكتشف المخالفة، محددا قيمتها، وذلك بمساءلة الإنجاز الإبداعي، بحثا عن احتمالاته الواعدة، وكشفا عن آثاره القائمة. ولذلك كنا نستبدل بالمبدأ القديم: من جهل شيئا عاداه، المبدأ الحديث: من جهل شيئا درسه، وسعى إلى فهمه، ووصل الفهم بوضع المدروس موضع المساءلة، بل وضع الفهم نفسه موضع المساءلة، ضمانا للموضوعية النسبية التي لابد أن يتحلى بها النقد الأدبي.

وكنت أعتقد، ولا أزال، أن آفة الفكر والإبداع هي التعصب المقيت. ومن غير المعقول أن ندعو إلى التعددية واحترام المخالفة، وننادي بالديموقراطية السياسية التي تلازم حرية الفكر واحترام حق الآخر في الاختلاف والمخالفة، فإذا وجدنا ما يغاير ما اعتدنا عليه رفضناه بلا ترو، أو قابلنا ما يختلف عن ما نحن عليه أو يخالفه ناصبناه العداء، كما لو كنا ندعو إلى التنوع باللسان ونرفضه بالفعل، فلا نقبل إلا ما يشبهنا، وما كان صورة أخرى منا، مؤكدين نزعة اتِّباعية نقيضة لكل إبداع خلاق، منطوين على وعيٍ نرجسي يقوده الإفراط في الذاتية إلى التعصب، وينتهي به التعصب إلى الرفض المتعجل لما لو قد دُرِسَ حق الدرس لانقلب الرفض إلى قبول، أو – على الأقل– تفهم عاقل، يواجه الأسئلة التي تطرحها عليه المخالفة، فتتفتح له من الآفاق ما كان مغلقا.

وكنت أتصور، ولا أزال، أن مواجهة إشكاليات شعر أدونيس تفتح الكثير من الأبواب التى لم يقترب منها نقدنا العربى فى تياراته السائدة. ولم يتأنَّ إزاءها النقاد بما يكشف عن أبعادها الخلافية، وعن علاقاتها الملتبسة، بل عن خصوصيتها التى لا تزال تولِّد عددا من الأسئلة المُلِحَّة، والتى لا تجد إجابة لها فى كتابات المتعاطفين الذين تجرفهم حماسة الإعجاب، وفى كتابات المخالفين الذين تتلبسهم، عصبية الرفض. وما بين هؤلاء وهؤلاء يظل النصّ الأدونيسى حمّال أوجه، مستفزا بالتباساته وإشكالياته، مراوغا فى تسليم مفاتيحه، مغويا فى الإغراء بجمالياته. ولحسن الحظ، كان أغلب الدراسات التى وصلتنا فى العدد الخاص بأدونيس من النوع الذى يؤثر الفهم، ويستبدل المساءلة بالمهاجمة، والتأنّى فى الدرس بالتسرع فى الحكم، والتحليل بالتطبيل.

هذا عن السبب الأول الذى دفع إلى اختيار شعر أدونيس، أو البدء به. أما السبب الثانى فغير بعيد عن الأول، لأنه يرتبط بطبيعة شعر أدونيس من حيث هو شعر متمرد على المواضعات التقليدية، يعصف بالثابت الجامد من أقانيم الشعر والفكر ليحرر المتغير الواعد من بذور الحياة والإبداع. إنه شعر يبدأ من المخالفة، ويتوهج بالرفض الذى يمضى به إلى مداه، ويقتات بفتنة الأسئلة، مكتسبا خصائص «مهيار الدمشقى» الذى ينقل البحر

من مكانه، ويرسم قفا النهار، ويستعير حذاء الليل، راقصا للتراب كى لا يتثاءب، معلنا تقاطع الأطراف، وصراع الأضداد، داخل كون يقترن فيه التوتر بالتحول، ويزدوج فيه التناقض والصراع، ويتداخل الواقع مع ما بعد الواقع وما فوق الواقع، فتنطق الحقيقة لغة الرمز، والرمز لغة الأسطورة، ويتجاوب العقل مع الجنون، بحثا عن ما يرشح فاجعة ويفيض سخرية، حيث البعيد هو الوطن، وما يظل فى حاجة إلى الكشف هو المهوى، وما يقلق السكون المريح هو الهدف، ففى ذلك سر الطقس الشعرى الذى:

يتكر الإنسان والسماءْ
يغيّر اللُّحْمَةَ والسَّدَاة والتلوينْ
كأنه يدخل من جديد
فى سِفْر النشأة والتكوين.

هذا النوع من الشعر يقلق الذائقة التى تؤثر الثابت على المتحول، الجواب على السؤال، الاتِّباع على الإبداع، القبول على الرفض، فلا تجد فى طقس التحول، طقس ما لا يتأسس، إلا ما يزعجها، ويبعثها على النفور من التبعات المزعجة التى يفرضها شعر يشيع القدرة على الرفض، ويجعلها قدرة بلا حدود. وتؤثر هذه الذائقة البقاء على ما هى عليه دون إزعاج، والالتصاق بما تجد فيه مراحها الأليف المعتاد المألوف المعروف المقبول.

وأتصـــور – من هذا المنظور – أن إحـــدى العـــقـــبـــات الأساسية فى حياتنا الأدبية والفكرية أننا نستجيب بالإذعان إلى أغلب مـا يقـال حـولنا فى رفضنا مـا نرفض، ونسـتبدل الاتبـاع بالابتداع، والتقليد بالابتكار، إيثارا للسلامة، وطلبا لرضا الملتحى المتطرف الذى يتوعدنا بعذاب الدنيا والآخرة، أو طمعا فى القرب من عَشْرِىٍّ السترة الذى يتحكم فى وجودنا. والاحتفاء بالتمرد - الإبداعى للشعر، فى مواجهة هذا الواقع، احتفـاء ببدعة الهدى التى تسهم فى تجدّد الحياة وتستبدل بمبدأ الواقع مبدأ الرغبة. وليس هناك أكثر من قـصيدة أدونيس حضـا على التـمـرد وممارسة إبداعية له، منذ أن اختارت لهيب الرفض الذى يتحوّل بالرماد إلى ورد.

وثالث الأسباب التى دفعت إلى البدء بشعر أدونيس أن صاحبه استهل بداية جديدة لتيار أصبح له حضوره فى القصيدة العربية المعاصرة، وذلك منذ أن بدأ من «هنا» و«الآن» ولم يبتدئ من «هناك» فى الزمان الذى كان. وحفر فى الوعى الإبداعى أفقا مغايرا بقصيدته التى أحلّت التلهب الأدونيسى والتفلّت الأورفى محل التعقل الأبولونى، كى تجعل من لغة الأعماق المتفجرة بديلا من درع برسيوس التى تنهى التسلط البشع للميدوزا على حياة الضرورة. ولم تسع هذه القصيدة إلى أدلجة الجمال بالنظام، أو تبرير ما هو قائم، أو حتى التمرد الخطابى عليه بالجهارة التى

سرعان ما تنساها الذاكرة، وإنما سعت إلى ممارسة طقس البدعة التي ترد للإنسان اسمه، وتعيد إليه سر تمرده، وتنطق على لسانه المقموعات التي هي من جنس ما لا يكتب، والتي ليست من جهة العادة، ولا من جهة ما يذكر. ولذلك جذبت هذه القصيدة إليها الكثير من شباب المبدعين بعد إحباط العام السابع والستين، ودفعت بهم إلى مدارها الذي صهرته نار تدمر النجوم الأليفة والملامح الوديعة، مؤكدة عشقها للسفر الذي يستبدل بجثة المكان رياح التغير المضيئة.

وأضاف إلى فتنة القصيدة الأدونيسية ما انطوت عليه من غواية أساسية، اجتذبت المزيد من عقول الشباب المتمرد باحتجاجه العاصف على كل ما وقع ورغبته الجامحة في محاكمة كل شيء. ووجد الشباب ما أشبع رغبته في شعر أدونيس لأنه شعر مساءلة بالدرجة الأولى، مساءلة لكل شيء وفي كل اتجاه، ابتداء من مطلقات الحضور إلى متعينات الوجود، فلا شيء يتأبى على مدى السؤال في هذا الشعر أو يتباعد عن مجراه. حتى القصيدة الأدونيسية نفسها سرعان ما تتحول إلى مرمى لأسئلتها التي هي وسيلتها في مساءلة الإبداع، ومساءلة الذات المبدعة، ومساءلة القارئ الذي يتلقى الإبداع، ومساءلة قدرة العقل نفسه على طرح السؤال، بل مساءلة السؤال الذي غدا حضوره المهيمن علامة وجود وشعار هوية.

وتبدأ أسئلة القصيدة الأدونيسية من الذات التى تحاول أن تستبطن أحوالها، وهى تغوص فى أندلس الأعماق من تحولات الشعور واللاشعور. لا تغادر قارة الأعماق إلا لتناوش التاريخ الذى نحمله على أكتافنا ونحياه فى أيامنا ونلوكه فى حواضرنا، كأنه الجرح والسكين والتباس الإيقاع ما بين المهد واللحد، فى فوضى المدن العربية التى خرجت عن أسمائها واستبدلت بغدها أمسها. وما بين أسئلة الذات وأسئلة التاريخ تنتصب أسئلة اللغة مشرعة كالرمح، قاطعة كالنصل، ساحرة كالمرآة التى تعاكس العالم كى تبدع كل عالم. ممزقة ما بين زمان مات وزمان لم يجيئ فى رغبتها الملتهبة لإنطاق كل مسكوت عنه. ولذلك يزدحم شعر أدونيس بالأسئلة التى تصوغ لحمته وسداه، على نحو غير مسبوق، إلى الدرجة التى يبدو معها هذا الشعر دغلا كثيفا من الأسئلة التى تناوش حتى نفسها، نافية عن المطلقات إطلاقها، وعن الثوابت رسوخ الاقتناع بثباتها، منعكسة بمدلولها على دالها فى فعل المساءلة التى تجعل من الشاعر فاعلا ومفعولا لسؤاله الذى يقول: من أين أجئ وكيف أجدد للكلمات الجنس، وللغة الأحشاء؟

ولا يوازى حضور الأسئلة فى شعر أدونيس سوى قدرة هذا الشعر على أن يجعل من ذاته موضوعا لتأمله، ومن فضائه ساحة لتمرده، فى فعل من أفعال الاستبطان الذى لا تكف فيه

القصيدة عن الإشارة إلى نفسها فى إشارتها إلى غيرها كأنها الرائى والمرئى، الوجه والقناع، الدال والمدلول، تعاشيق الزجاج التى توقف العين على ألوانها فى تطلعها إلى ما وراءها، فهى قصيدة ذاتية وغيرية فى إشاراتها المزدوجة أو المثلثة أو المربعة. تتمرد على نفسها بقدر ما تتمرد على موضوعها، مستبدلة الشك باليقين، والسؤال بالإجابة، والنفى بالإثبات. صمتها إشارة ونطقها اختلاف. تحاور عناصر تكوينها فى الوقت الذى تحاور معطيات تراثها. وتستعين بالتجريب الذى يحررها من أسر العادة كما تستعين بالتناص الذى لا يقطع صلتها بأشباهها ونظائرها فى كل كتابة من جنسها. لكن هذه القصيدة، فى اتصالها بكل كتابة تنتسب إليها، تتأبى على المشابهة التى تدنى بالأطراف إلى حال من الاتحاد، وتبقى على تفرد حضورها فى سعيها إلى الانفصال حتى فى الاتصال.

ولا يفوق إلحاح هذا الشعر على علاقته الجدلية بتراثه إلا تفرغ صاحبه له، وشغله به عما سواه، ومن ثم التوحد الدائم مع الإمكان المتجدد لشهوة القصيدة التى تتقدم فى خرائط المادة، احتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة، أو بحثا عن أبجدية ثانية لتمرد القصيدة على شروط الضرورة. ولذلك وهب أدونيس حياته كلها للقصيدة. لم يكن له غيرها، ولم يحفل بسواها، ولم يقنع بما هو دونها. وما كان يتركها إلا ليعود إليها بالمعرفة التى تؤكد

حضورها، فوصل الفكر بالشعور، الدرس بالكتابة، تأمل التاريخ باستبطان الحاضر، لغة الموضوع بلغة الأنا، خطاب الذات بخطاب الآخر، وذلك على نحو غدت معه حدقة القصيدة أكثر اتساعا في رؤيتها تفاصيل العالم الذى تنقضه لتؤسس على أنقاضه عالما لايكف حلمه عن التكشف والوعد.

وبقدر ما كانت أطروحته «الثابت والمتحول» قراءة لجدلية الاتِّباع والابتداع فى التراث العربى، تأكيدا لقيم التحول فى الإبداع وتعرية لبراثن قيم الثبات المناقضة، كانت مختاراته الشعرية «ديوان الشعر العربى» الوجه الآخر لهذه القراءة، من حيث هى نماذج دالة على الجدلية نفسها، وبحثا عن أشباه هى الأسلاف الأولى لقصيدة لا تعرف عبادة الأسلاف بل مجاوزتهم والبدء من حيث انتهوا. ولذلك كان «ديوان الشعر العربى» تمثيلا إبداعيا لحداثة القصيدة العربية فى بحثها عن تراثها، وتسليطا للضوء على الهوامش الإبداعية المتمردة من هذا التراث، وذلك بالقدر نفسه الذى كان به «الثابت والمتحوّل» نقضا لقراءات الاتِّباع، وبحثا عن تجاوب الهوامش النقضية التى تمردت على المركز الثابت فى الفكر والإبداع والسياسة والاجتماع. وكان الهدف، هنا وهناك، وضع الماضى فى كل مراحله وتجلياته موضع المساءلة، تأسيسا لوعى الاختلاف، وتحريرا التاريخ الممتد فى الذات، وانطلاقا من الماضى لتأسيس فاتحة لنهاية القرن

الذى كان قد بدأ فى المغيب، أو تأصيلا لنوع جديد من سياسة للشعر، أو إلحاحا على شعرية عربية لا تفارق كلام البدايات إلا لتأكيد العلاقة بين الصوفية والسيريالية.

ولم يكن مصادفة، والأمر كذلك، أن يكون أدونيس أكثر الشعراء العرب المعاصرين كتابة عن الحداثة: دفاعا عن حضورها، واستقراء لتاريخها، وإنطاقا لتراثها، ومواجهة لشكلاتها. وإثارة لقضاياها، وكشفا عن معضلاتها، وبحثا عن آفاق جديدة لوعودها. ولم يكن فى كتابته مناورا يقع فى شراك الخطاب النقيض، على نحو ما نرى كثيرا فى هذه الأيام، وإنما كان جذريا فى مجاوزة الموقف الدفاعى إلى وضع الحداثة نفسها موضع المساءلة، كاشفا عن الأوهام المنسوبة إليها، والافتراءات التى علقت بها، فى نوع من الوعى المتميز بتاريخ إبداعها الهامشى الذى لم يتوقف عن نقض الثابت وتحرير المتغير. ولذلك لم يفته نفى صفة الإطلاق عن الحداثة، وتأكيد أنها لا يمكن أن تبحث كمفهوم فى المطلق، لأنها دائما حداثة إبداع معين فى شعب معين فى أوضاع تاريخية معينة.

ولقد تفجرت الحداثة فى قصائد أدونيس شلالات متتابعة من «الاستعارة» التى عدها أرسطو علامة الموهبة الطبيعية فى الشعر، والأقنعة التى كانت فى دواوينه مسرحا ومرايا، والرموز التى تجسّدت بها أسطورة الولادة الجديدة للفينيق المتحول دوما

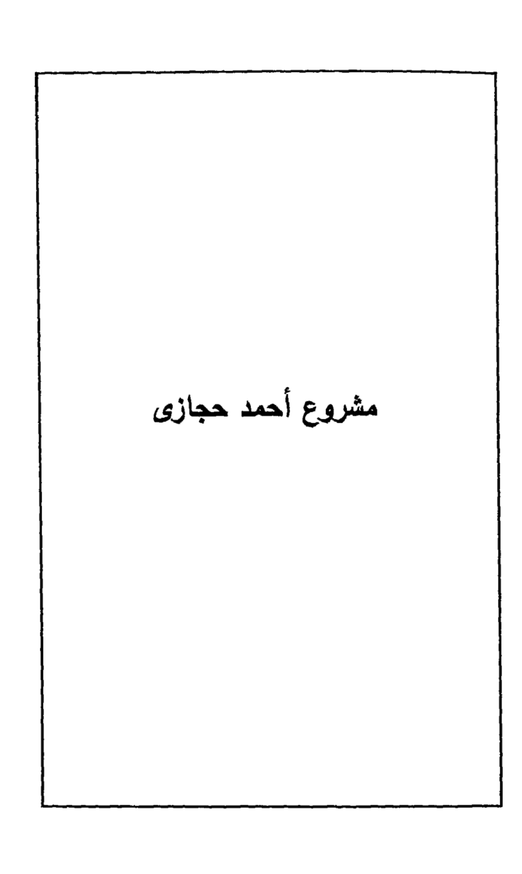
ما بين الرماد والورد، والمفردات التى مسح عنها تراب القِدَم وغبار الألفة، وجعل منها علامات مضيئة حية، غزت الشعر بعده، دالة على سبقه إلى المعجم الشعرى المخصوص الذى أسلمه إلى اللاحقين، لكنه ظل دالا عليه دلالة المسكوكات على من قام بسكِّها للمرة الأولى فى الاستخدام الشعرى. وكان ذلك كله تجسيداً لحداثة واعدة، حداثة صاغت بتقنياتها الخاصة رؤية نقضية للعالم القانع بما هو عليه، الراضى بما هو فيه، كى تستبدل بوجوده الذليل وجود عوالم أخرى من حضور الوعى الذى يتجه إلى البعيد والممكن والمحتمل وما يظل فى حاجة إلى الكشف. دافعها إلى ذلك أنها شهوة تتقلب فى جمرها، ترجمانا وضوءا للزمن الآتى من داخل المكان. وهدفها تحرير وعى الإنسان والارتفاع به إلى مستوى حرية الخلق التى تبتكر كل شئ من جديد، مغيرة اللحمة والسداة والتلوين، كى تدخل فى زمن التمكين الذى تتخلله اللوامع والبواده والبروق للأوائل الجامحة المذهولة للكشف.

هكذا، انطوت الحداثة الأدونيسية على مشروعها الخاص الذى لم يتخل عنه شاعرها، فظل يروض خيوطه المراوغة، لا يبتعد عن دولاب النسج إلا ليعود إليه، كأنه يكتب القصيدة نفسها، ويعاود الطقس نفسه، فشعره شعيرة لا تستبدل أفقا بأفق، ولا مرحلة لاحقة بأخرى سابقة. ولا مغايرة جذرية

لانقطاعات تفصل فصلا حاسما بين أقاليمه. وإنما تكامل بين الدواوين التى ينقلب تتابعها الأفقى المتعاقب فى الزمن إلى تضافر رأسى فى الرؤية التى لا تتخلى عن حضورها الآنى فى كل الدواوين، كأنها حال كشف يجمع بين الأزمنة، ويجاور بين الشمس والقمر لا ليملك أو يهيمن بل ليكون فى طقس التحول الذى تجسده القصيدة، طقس ما يتناقض وينقض طقوس العرف والعادة والألفة والشيوع والتصديق والإذعان والقبول والتقليد والاتِّباع. ذلك هو طقس الإبداع الأدونيسى الذى يبدأ من النقطة نفسها ليعود إليها، ساحرا كالنسمة الخالقة التى تثقب إسمنت الحصار، ناسجا بحرير القصائد سماء جديدة من فيئ القلب نفسه والرؤية نفسها. ولذلك ينقلب الارتحال المتعاقب فى الزمن لقصائد أدونيس إلى ارتحال آني فى الشعور الذى لا يكف عن الغواية بإمكان الوصول إلى قرارة القرار التى لا تصل إليها القصائد قط، ولا تكف عن السعى إليها أبدا، كأنها تسعى وراء المعجزة المستحيلة التى تظل وعودها الأبدية مفرطة فى البعد والقرب معا.

وأتصور أن هذه الطبيعة المائزة للحداثة الأدونيسية هى المسؤولة عن تجاهل «المؤسسات» لها، فمثل هذه الحداثة تقوّض أركان الثوابت القمعية التى تستند إليها المؤسسات، وتضعها موضع مساءلة الوعى الذى يسائل غيره فى الوقت الذى يسائل نفسه. ولذلك لم ينل مشروع أدونيس الإبداعى من ألوان التقدير

الرسمي أو حتى الشعبي ما ناله غيره، ولا حصل من الجوائز الكثيرة التي تمتد من الخليج إلى الخليج على ما حصل عليه غيره، بل لعله من أكثر الشعراء المعاصرين، إن لم يكن أكثرهم، تعرضا للاتهام والرجم وسوء الظن والريبة، خصوصا في إنجازات رغضه الإبداعي الذي أبقاه كالقناع المعلق بالصخرة الدائرة، مختبئا تحت جبة الفصول التي يوصوص من فتوقها، يفيض سخرية ويرشح فاجعة، زارعا الفتنة التي تبقيه سعيدا بالهامش الذي خلقه لنفسه، والهوامش الموازية التي أعارها شقائق التمرد ذاته. وكان ذلك من يوم أن قتل القمر المغطى بالسحر والدخان، وغاب في الأغوار المضاءة ببكارة اللهب الوردي.



مشروع أحمد حجازى

جائزة أحمد حجازى

عندما علمت - سنة ١٩٩٦ - أن أحمد عبدالمعطى حجازى قد حصل على جائزة الكاتب الكونجولى تشيكايا أوتامسى للشعر الإفريقى التى يمنحها المنتدى العربى الإفريقى الذى ابتدعه، فى أصيلة، ويشرف عليه ويرعاه الصديق محمد بن عيسى، دينامو العمل الثقافى الذى يستحق التقدير على جهوده الأصيلة. أسعدنى الخبر الذى أبلغنى به حجازى عبر الهاتف، فالجائزة هى كبرى الجوائز التى حصل عليها إلى ذلك الوقت، ورجوت أن تكون بداية جوائز أخرى يحصل عليها شاعر أسهم فى إثراء حياتنا العربية بإبداعه المتميز. وحدثنى حجازى عن ترتيبات الاحتفال الخاص بتكريمه، ودعانى إلى المشاركة، ووعدته بالذهاب والإسهام.

ودارت الأيام دورتها، حملتنا الشواديف من هدأة النهر كما يقول أمل دنقل تلميذ حجازى النابه، وأخذنا فى الاستعداد للسفر إلى أصيلة. لكن جاءت شواغل العمل الرسمى الحكومى بما لا يشتهيه النقاد والمبدعون، فاعتذرت عن الإسهام فى اللحظة الأخيرة، واستبدلت، مضطرا، جهامة الروتين الرسمى ببهجة الاحتفاء بشاعر متميز له أسلوبه الخاص. غير أن سمعى ظلّ

معلقا بأصيلة. وجدانى مع الشاعر المحتفى به هناك، وعقلى مع المبدعين والنقاد الذين أحاطوا به، يتبادلون حول شعره الرأى والتأويل، ويبرزون من هذا الشعر الأبعاد التى التفتت إليها لجنة التحكيم. خاصة ما كشفت عنه كلمة اللجنة التى ألقاها هنرى لوبيز مدير اليونسكو المساعد وصديق تشيكايا أوتامسى، وهى الكلمة التى بررّت منح الجائزة لأحمد حجازى بما ينطوى عليه شعره من جودة عالية، تمثل الحركة الحديثة فى الشعر العربى فى توجهها الطليعى، وعلى أساس ما يمثله هذا الشعر من حضور إبداعى للهوية القومية التى هى الجوهر الأصيل لكل من عرفوا معنى مقاومة الاستعمار، وعلى أساس ما يحققه هذا الشعر من وحدة العام والخاص التى تصل بين العينى والمجرد، المحلى والعالمى، القومى والإنسانى، فى ضفيرة إبداعية تستجيب إلى أشواق الإنسان فى كل مكان، وبواسطة أسلوب متدفق، يموج بالتوتر الذى لا يتعالى على قارئه، أو يغمض عليه بما لا يبين. وجاء فى كلمة هنرى لوبيز أنهم يحتفلون بحجازى لأنه شاعر من مصر التى هى انعكاس لإفريقيا كلها، ولأنهم ينظرون باحترام بالغ، فى جنوب الصحراء الإفريقية، إلى أهرام الحضارة الفرعونية التى تظلل شعر حجازى الضارب بجذوره فى أعماق الهوية العربية.

أعجبتنى هذه المعانى، أو أعجبنى مابلغنى منها وفهمته عنها على وجه التحديد، فهى معان تمسّ العصب العارى من

شعر حجازى، وتشير إلى الخاصية النوعية التى ينبنى عليها هذا الشعر بالقياس إلى شعر الأقران الذين سبقوه أو رافقوه فى المغامرة العظيمة لقصيدة الشعر الحر. وأتصور أن إسهام حجازى الخاص، فى هذه المغامرة، يرجع، تحديدا. إلى معاناته الإبداعية فى اكتشاف هويته الخاصة فى علاقتها بالهوية القومية، وتأسيسها، لا من حيث هى هوية ثابتة، مكتملة الحضور منذ اللحظة الأولى لوجودها، وإنما من حيث هى هوية لا تترك عنصرها الأصلى الذى بدأت منه فى حال من الحضور المفارق، بل تمضى به فى سفر من التحولات التى لا تنغلق على نفسها، والتوترات التى لا تنحل بين نقائض متعددة، فهى هوية إبداعية لا تكف عن اكتشاف متغيراتها رغم حنينها إلى أصلها، وتجتلى نفسها بالقدر الذى تجتلى غيرها.

ولم تتعرف هذه الهوية حضورها المائز إلا بواسطة علاقتها الضدية بالآخر فى المحل الأول، حيث قام الآخر بدور النقيض أو الغريم، من منطق تعرف الهوية على جهة الخلف، كالقرية التى لم تعرف نفسها فى شعر حجازى إلا بأنها نقيض المدينة، والمدينة التى لم تتميز إلا فى تضادها مع القرية، والأنا القومية التى لم تتحدد إلا فى تعارضها مع الحضور العدائى للآخر. أعنى الحضور الذى دفع الذات إلى الغوص فى وجودها الفردى لتعثر على وجودها الجمعى كى تتدعم به فى مواجهة

الغريب. والعكس صحيح بالقدر نفسه، فالوجود الجمعى لمثل هذه الذات كان درعها الذى وصل بين عالمى القرية والمدينة فى شعر حجازى متجاوزا تعارضاتهما الثانوية إلى التعارض الأساسى الذى ردّ الأنا القومية إلى حقلها الدلالى فى مواجهة الآخر، فغدت حصن الفلاحين الفقراء، حضن العمال الغرباء، سيفا، وحصانا، ونشيدا . فى زمن الزعيم الذى رأيناه يوم الأمانى. ونحن نغنى فى الطريق، فكانت هامتــه المرفــوعــة وقع خطانا فى الزمن الآتى بالأنجم الخضراء.

ولم يكن من المصادفة أن يرتحل شعر حجازى من القرية إلى المدينة، ليتعرف هويته فى رحلة من التعارض، مدركا معنى القرية فى نقيضها، ومعنى المدينة بالقياس إلى أصلها الذى فارقته، وبالقياس إلى نقائضها الجديدة التى أصبحت عنصرا حاسما فى تحديد الأفق الدلالى للهوية، وذلك فى حال من التحول الذى ظل منطويا على العود المتكرر إلى الجذر الذى يؤكد الأصل، ويدعم الهوية فى علاقاتها الخلافية بأضدادها، ضمن سياق لا يدهشنا أن نقرأ فيه منذ الخمسينيات:

أرأيت إلى ورق غادر شجره
هل يستوطن شجــــرا آخــر؟!
أرأيـــــت إلـــى امـــرأة حــــــرّة
هل تهوى إلا صاحبها الأولْ؟!

وذلك قـول لا يؤكـد العـود على البـدء من ظـاهر الدلالة وحدها، وإنما يبنى الدلالة نفسها بما يؤكدها من حركة الطبيعة والكائنات، بواسطة التشبيه التمثيلى الذى هو نوع من قياس الأشباه على النظائر فى محاجة الإقناع أو القياس الشعرى، ومن ثم برهنة العود على البدء بقانون من قوانين الطبيعة، ووصل القانون الطبيعى بما يبدو كأنه قانون شعورى، فى الإشارة إلى بعض ميراث الهوية الشعرية، وعلى سبيل التناص مع بيتى أبى تمام:

نقّل فؤادك حيث شئت من الهوى
ما الحب إلا للحبيب الأول
كم منزل فى الأرض يألفه الفتى
وحنينه أبدا لأول منزل

والمنزل الأول فى بيتىْ أبى تمام كالحب الأول الذى يصل مابين حجازى وسلفه القديم فى تأكيد معنى العود على البدء، أو تأكيد رمزية الأصل فى الدلالة المجازية لتلك "الشجرة" التى تنتمى إليها قصائد حجازى، تلك التى أورقت على ماحولها منذ أكثر من أربعين عاما، ولاتزال واعدة بالعطاء، والتى لم ترتحل عن جذورها إلا لتعود إليها، حاملة فى كل مرة من الخبرات والكشوف والحدوس ما يزيدها وعيا بالجذور، فارتحالها عن الأصل الذى انطلقت منه ارتحال العاشق الذى يطلب بعد الدار

ليقرب المعشوق، والصوفى الذى يجافينا ليعرفنا فى حال من بعد القرب، أو قرب البعد الذى يتسع بحدقتى الباصرة والبصيرة كى يرى الرائى ما لم يكن يرى. والرائى هو الشاعر الذى ارتحل من القرية إلى المدينة، وارتحل فى المدينة ليرى القرية، وارتحل عن المدينة إلى أشباهها ليراها فى حال من القرب، وإلى نقائضها البعيدة ليراها فى حال من النأى، ولكنه ظل محتفظا بالقرية فى داخله، يتبعه دخانها كأنه علامة الهوية الأولى ومنبع الأصل والجذور. ومنذ أن فارق عامه السادس عشر، وأدرك أنه تغير كثيرا، وأنه لابد أن يتغير أكثر، وهو يزداد إدراكا أن الساعة فى الميدان تمضى، والزمن يعدو بالعالم، والتغير هو المبدأ الوحيد الذى لا يصيبه التغير، شأنه شأن أصل الهوية التى تتبدل مجاليها، أو تتحول علاماتها، لكن دون أن تصبح غيرها قط، أو تنقلب على نفسها انقلاب النقيض على النقيض.

هذا الأصل، من ناحية أخرى، أشبه بهيولى لاتكتسب شكلها إلا بواسطة عِلّتها الصورية التى تمنحها ما يميزها من المعنى والمغزى، وتضيف فى كل تشكل جديد ما يبرز بعدا من أبعادها، فى سلسلة من التحولات التى تتعدد بها أشكال الأصل، وتتباين التباين الذى يشير إلى مبدأه على جهتىّ التضمن واللزوم. وكانت تلك وظيفة المدينة فى علاقتها بنقيضها القرية التى هى أصل حضورها، وعلاقة المدن العربية بالقاهرة التى

كانت مبدأ الحركة، وعلاقة "مدن الآخرين" بمدائن الأنا فى سعى هذه الأنا إلى تأصيل وجودها فى شعر حجازى.

والمدينة فضاء التقدم فى هذا الشعر، مدى الحركة الممتد للفعل البشرى، فضاء المسجد والسجن، ساحة الصراع الذى يحدد المصائر، أفق الوعد والوعيد الذى أدخل الشاعر تجربة الحداثة، وألقاه فى جحيمها الأرضى واحدا من "كائنات مملكة الليل" بعد أن تعرف أسرار "مدينة بلا قلب" لم يجد بعدها سوى "أشجار الإسمنت". ولكن هذه المدينة لا قلب لها فى الظاهر فحسب. تدفعنا قسوتها إلى استعادة القرية، الجنة الضائعة، صدر الأم، حضن الأب، الخضرة التى لاتتبدل كالمطلقات التى لا تتغير. ولكنها المدينة الغاوية المغوية، مبدأ الغاية الذى ينقلنا من هيولى الوعى بالهوية إلى صورته المحددة، كما لو كان ينقلنا من الطبيعة إلى الثقافة. ولذلك تنتهكنا هذه المدينة، تفض بكارتنا أو براءتنا، تدفع الوعى إلى أن يفارق حدوده الأولى، فيكتشف قلبا لتلك التى كان يظنها بلا قلب، ويصل إلى ما فى أبنيتها الجواثم من أسرار دفينة، وما فى حركة المسرعين الخطو نحو الخبز والمؤونة، المسرعين الخطو نحو الموت، من إشارات مبينة، كأن صوتا ما ينادى، فنجيبه: نعم، وننتقل من السؤال عن "طريق السيدة" إلى السؤال عن طريق الوطن، باحثين عن قائد نتصور فيه حضور الأب الذى خلفناه فى القرية، كى نمضى وراءه فى

مواجهة الآخر النقيض، رغم العسس السارى فى هواء المدينة، جالمين بلؤلؤة العدل، لؤلؤة المستحيل الفريدة.

هكذا، تحولت المدينة التى كانت بلا قلب فى شعر حجازى إلى واسطة عقد متماثل الحبات، يضم كل المدن العربية، فى مسعى الجماهير التى تدافعت وراء قائد أذاقها حلاوة النصر التى عانقت السنى، فأصبحت القاهرة بغداد التى تحلم كالبذور فى الثرى بعيد الإخضرار، ومصر الوجه الآخر من سوريا التى تقاوم الرياح البدائية، وصبى بيروت امتداد صبى الأزهر الذى نقش اسم ناصر على الجدران، وجميلة بوحريد نوارة العصر الآتى مع جبهة التحرير فى الجزائر، ومدن المغرب ترتج على قمم الأوراس، ناقلة الشمس بالأيدى إلى الأرض البوار، لعلها تتطهر من جرذان الآخر المستعمر، الآخر النقيض الذى استرجع الرومان، المغول، التتار، الصليبيين، الصهاينة، الإفرنجة، باختصار: الغرب الذى استعمر الأمة العربية طويلا، وتحددت هويتها القومية فى تناقضها الجذرى معه، ضمن سياق من التعارضات الحدِّية. وكان ذلك فى السنوات التى شهدت صعود المشروع القومى وانتصاراته المدوية، السنوات التى كان على الأمة العربية فيها، كى تؤسس حضورها فى مواجهة هذا الآخر، الاستعانة بميراثها الدينى ورموزها التاريخية التى ضمت إلى على بن أبى طالب – الذى زعمت الأسطورة الجزائرية (الموظفة

فى "أوراس" ١٩٥٩) أنه هو الذى فتح الجزائر – أمثال طارق بن زياد الذى فتح الأندلس، وصلاح الدين الأيوبى قاهر الصليبيين، والمعتصم الذى استرجع عمورية فأصبح رمز المنقذ العربى الجديد الذى انتظرته العواصم العربية كلها، كأنه بشارة الصوت الذى دامت هجرته ألفا وثلاثمائة:

وأطــلّ أخـــيرا يحــدونـــا
بالحرية،
بالشعب الواحد من بغداد إلى الدار البيضاء،
بالأرض لأبناء الفقراء.

هذا الشعب الواحد كان مرآة الهوية العربية الواعدة التى اجتلت حضورها الإبداعى فى شعر حجازى، فى زمن المد القومى، واجتلى شعر حجازى خصوصيته فيها، فأعانته على تأسيس هويته التى كانت وراء حضوره على المستوى القومى، الحضور الذى عرفناه بواسطة تقنياته المائزة فى ذلك الوقت، وأولها ضمير المتكلم الذى انطوى على حضور الجماعة. وتضمين رموز الميراث القومى، والتعارضات الحدّية لثنائيات الانا والآخر، والاقتراب الحميم من لغة الناس، الشعب، الجماهير، اللغة التى احتفت بمفردات الحياة اليومية لشوارع مزدحمات وأوطان مشحونة برغبة التحرر الوطنى. وبقدر ماكانت هذه اللغة تتناص ومفردات الخطاب السياسى القومى لتنقل النبض الجماعى لمن

يتداولونه، مدمرة أسطورة الشعر الخالص واللغة المجنحة والقصيدة المفارقة، كانت تؤكد ثورة الشعر باسم الجماهير، ومعجمها الحماسى، وصيغها التى تبدأ من: ياعم! من أين الطريق؟ أين طريق السيدة؟ لتنتهى بالتراكيب المغسولة بالعرق الساخن الذى سال من أجسادنا:

ونحـــن نســـير عكـــس الريح والمـــدِّ،
نصيح بنشوة وحشية فى الشمس والصحراء،
تصيح كأنما استيقـظ فينا روحنا الغائـــب.

قصيدة المشروع القومى

وجدت مرحلة المد القومى فى قصيدة حجازى تجسيدها الدال ومنجزها الإبداعى المتولّد عن بنيتها الخاصة، كما وجدت قصيدة حجازى فى المشروع القومى لهذه المرحلة الأصل التكوينى الذى أنطقها صوته وأكسبها ملامحه. وبقدر ماكانت تلك المرحلة تصاعدا واعدا من المطلقات العظمى والأمانى الكبرى، فى عصر بدا فيه كل حلم قومى قريب المنال، كانت هذه القصيدة قصيدة اليقين الذى لا يتزعزع فى المبادئ القومية، والثقة التى لايخامرها شك فى الزعيم المنقذ الذى عكست حضوره فى صميم بنيتها، واتحدّت برسالته التى غدت رسالتها، وأخبرت القاصى والدانى أنه جاء ليتحد الكل فيه، يبعث مجد سلاطين الأمة الغابرين، ويقيم على الأرض فردوس الحلم القومى.

وكانت إشارة القصيدة إلى هذا الفردوس تستنهض الشعب العربى فى كل مكان، وتضرب على أوتار أمانيه القومية، وتحفر أسطرها فى ذاكرة الطليعة التى أنشدتها من المحيط إلى الخليج. وما كانت تكتفى باستعادة ذكرى الفراديس العربية التى سبق أن وُجِدَتْ فى التاريخ، بل كانت تختصر الطريق من القدس

إلى القادسية، وتسقط الماضى الزاهر على المستقبل الواعد. كما لو كان الزمن الآتى متضمنا فى الزمن المنصرم أو مجلى من مجاليه. وذلك هو معنى أسطورة "البعث" التى انطوت عليها المرحلة، والتى اتخذ منها تيار سياسى عريض، انتسب إليه حجازى فترة من الفترات، اسمه وشعارات أهدافه.

والمسافة جدّ قريبة بين هذا المعنى وفكرة العود الأبدى التى أورثها وعى القرية للقصيدة، حيث دورة الطبيعة التى تكرر نفسها عبر الفصول، وحركة الكائنات التى تستجيب إلى دورة الطبيعة فى ارتباط وثيق بالجذور، والحنين إلى الأب، والاستعادة المتكررة للأم الملازمة للأرض -الأم الكبرى. والبعد الدينى فى هذا المعنى هو الوجه الآخر من البعد القومى، يرتبط كلاهما بقرينه الارتباط المتبادل بين السبب والنتيجة، كأن هذا أصل ذاك فى تبرير الاتّباع لإمام دينى فى القرية أو المدينة الصغيرة، وذاك أصل هذا فى المضى وراء زعيم سياسى فى المدينة الكبيرة، وهذا وذاك وجهان من أوجه الأب البطريركى الذى يستحضره الابن على سبيل الاستعادة والحماية، ويستحضره الشاعر على سبيل التأسيس الإبداعى لهوية القصيدة.

ولم تكن مصادفة أن يبدأ حجازى سفره المتحول فى الوعى، بعد أن حفظ القرآن الكريم، من جماعة الإخوان المسلمين التى لم يفارقها إلا إلى حزب البعث، ولم يترك حزب البعث إلا

إلى الناصرية التى تحطمت على صخرة العام السابع والستين، وأخذت فى الانديباح بعد رحيل القائد، الزعيم، الأب، فى العام السبعين، تاركة مراثيها التى توجتها "مرثية العمر الجميل".

والعلاقة بين جماعة الإخوان المسلمين وحزب البعث والناصرية ليست علاقة بين دوائر متباعدة كل التباعد، فما يصل بين الثلاثة على مستوى البنى العميقة أقوى مما يفصل بينها على مستوى ظواهر السطح. ولذلك كان الانتقال بينها ممكنا، دون انقطاعات معرفية أو تراجيديات فكرية حادة، فمن اليسير أن يستبدل الوعى بالصورة البطريركية للأب الريفى الصورة المقاربة للإمام الدينى فى معتقد الإخوان المسلمين، فالثانى هو الأول فى علاقات التراتب، وبديله فى الدوائر المتناظرة للأصولية نفسها التى يسهل أن تستبدل بحضور الزعيم "البعثى" حضور عبدالناصر الذى غدا البطل الأخير للمشروع القومى فى ذروة صعوده. ولولا ذلك ما اكتسب الأب الريفى صفات البطريرك الأسطورى فى القصائد الباكرة لحجازى (وبخاصة القصيدة المكتوبة عام ١٩٥٧ بعنوان "رسالة إلى مدينة مجهولة") وما اكتسب عبدالناصر الزعيم السياسى (فى ثلاث قصائد عنه، مكتوبة ما بين ٥٦ . ٦٢ . ١٩٦٥) الصفات المباركة للأب نفسه:

هذا الذى سعى إليه ألف سيف وانكسر.

هذا الذى تمسحه الأيدى وتجلوه العيون.

هذا الذى مشى على أيدى المنون.

وعاد باسما كما يعود زارع تنسم المطر.

أعنى الصفات التى ظلّت تتردد إلى آخر القصائد الباريسية (مثل "منتصف الوقت" المكتوبة عام ١٩٨٩) مؤكدة الحضور الأبوى متعدد الأسماء والصفات للرمز الذى ظلّ واهب الميراث والهوية، منبع الأمان والكرامة، قائد المسيرة والانتصار.

المؤكد أن تحولات حجازى مابين الدوائر الثلاث هى نوع من سَفَرَ الذات، ضمن رحلة الوعى فى البحث عن هوية، من القرية إلى المدينة، ومن المدينة إلى الأمة. ولكن هذه التحولات ظلت منطوية على عناصر ثبات لا تفارقها، فقد كانت هناك، دائما، مركزية المعتقد الذى يدور حول عِلّة أولى هى عِلَّة العِلَل التى تتولد عنها كل المعلولات بالمعنى الفلسفى. وكان هناك، دائما، اتِّباع الأطراف للمركز الذى يقوم على الحضور البطريركى، ويؤدى دور الإطار المرجعى الذى تتحدد به سلامة المعتقد. وكان هناك، دائما، الإيمان بالعود الأبدى الذى يستدير به الزمن المستقبل فيغدو استعادة للزمن الماضى، فى حركة الدائرة التى تدور بالبشر حول محور المركز الثابت، متقلبة ما بين نقيضين. هذا المحور، بدوره، يسقط الدلالة الدائرية على شاغله الذى تجسّد فيه مبدأ البعث الذى تسترجع به الطبيعة ربيعها، والجماعة خلاصها، والأمة حضورها، وذلك بالمعنى الذى تأسس

به رمز المنقذ، المُخَلِّص، الدليل، الهادى، الزعيم، القائد الذى يقود الجماعة من الضلالة إلى الهدى، وينتقل بالأمة من السقوط إلى النهضة، بعد أن يقول له الجميع:

... اصنع كما تشتهى،
وأعد للمدينة لؤلؤة العدل،
لؤلؤة المستحيل الفريدة.

وكان حضور هذا الرمز، تحديدا، فى قصيدة حجازى، يعنى حضور الأمان فى عالم المدينة. وكانت علاقة الشاعر بالنموذج الذى يجسده الرمز علاقة الابن بالأب الذى يستعيد الابن صفاته من منظور الزمن الذى يستدير عودا على بدء، وعلاقة المشبه بالمشبه به من منظور المماثلة التى تدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد، وعلاقة النظير بنظيره من حيث التكافؤ فى الموقع والبنية، ذلك لأن قصيدة المشروع القومى أعادت إنتاج مركزيته، عندما استعادت بنيته، فأنزلت شاعرها منزلة المركز الذى استحضر نظيره خارج القصيدة.

ولذلك انبنت هذه القصيدة على ضمير المتكلم الذى ظل مفردا ينطق صيغة الجمع، وصوتا ينطوى على يقين الرؤى الكبرى، وخطابا وثوقيا فى نوع المعرفة التى ينقلها. تبستدير حوله القصيدة فى تنقلها من مركز إلى مركز، أو فى استبدالها بالمركز الخارجى المركز الداخلى، وذلك من منطق المشابهة التى تقرن

حضور الزعيم بحضور البعث فى العالم، وحضور الشاعر بحضور البعث فى الكلمات، فالأول هو الذى يأتى ليتحد الكل فيه، ويبعث الحياة فى الأمة، والثانى هو الذى ينطق ما تتحد به عناصر القصيدة، ويبعث الحياة فى اللغة التى لم تعد تهزنا، الكلمات التى تموت تحت الأغطية، كأنها طين ضرير ليس فى جنبيه روح، الكلمات التى تنتظر الشاعر الذى ينفخ فيها من روحه ويمضى بها من شفة إلى شفة، فتولد من جديد، كالأمة التى تولد على يدى القائد، الأب، الإمام، المخلص، المنقذ الذى دامت هجرته ألفا وثلاثمائة عام، كأنه الوجه الآخر للشاعر الذى ظل يضرب قيثارته باحثا عن قرارة صوت قديم.

وتجمع الدلالة التى تترجع بها قرارة الصوت القديم بين الاثنين فى معنى الهوية التى هى عود على بدء، ومعنى البعث الذى هو ولادة مجددة، تترجع بها العلة الأولى، مكتسبة فى كل مرة حضورا واعدا، هو حضور أيام العرب الخضراء التى يشترك الاثنان فى الإرهاص بها، والبحث عنها، وإيجادها، وتأكيد حضورها فى الفعل الرمزى المتحد الذى وصفته القصيدة بقولها:

أنبش صمت المقبره،
عن فرس أو عاصفه.
أنبش سطح الزمن الباقى

على صوت انفجار الناصره.

هكذا، كان نموذج الشاعر الذى انطوت عليه قصيدة حجازى يستعيد مركزية المشروع القومى الذى أنتجها، مؤكدا مركزية العِلَّةِ أو السبب الأصلى فى تراتب البنية، مجسدا محورية الزعيم، القائد، المنقذ، المخلّص، الأب الذى يسقط حضوره على الابن فإذا هو إياه. يجمع بين الاثنين، بالإضافة إلى ماسبق، أفعل التفضيل الذى يستعيد، صرفيا، بطريركية البنية، وتشبيه الفارس الذى يجمع، دلاليا، بين القائد والشاعر، حين كان حصان الأول أحلامنا، وسيفه أحزاننا، بينما كان الثانى أصغر فرسان الكلمة الذى لا يكبو فرسه، وهو يلج الحلبة، يتلاعب بالسيف، لا يرتجف أمام الفرسان، محاكيا الوجه الآخر من القائد - الأب الذى ظل فى أفئدتنا:

أصفى ما يكون،
ألصق ما يكون بالأرض وأبواب البيوت والشجر،
أكثرنا حزنا، أشدنا تفاؤلا، أبرنا بنا،
أحنّ من صافى الندى على الثمر.

وبقدر ما كان هذا النموذج يمثّل المركز الثابت لقصيدة المشروع القومى، مؤكدا علاقاتها البنيوية على مستوى الدلالة والتراكيب والإيقاع، كان كل شئ فى هذه القصيدة يبدأ من هذا النموذج ويعود إليه بوصفه عنصر التكوين المحورى. وكما فرض

النموذج يقينه الملازم على القصيدة، وأكسبها نبرته الوثوقية فى المعرفـة، أكّدت القصـيدة هذا اليـقين وتلك النبـرة بخطابهـا الإنشائى، وصيغها الحجاجية، وتخييلاتها التمثيلية، وتشبيهاتها التوضيحية، ومقابلاتها الحدّية، جنبا إلى جنب أساليب التكرار والنداء والأمر والاستفهام والتعجب التى تؤدى وظيفة التحسين والتقبيح، وتضـيف إلى إيقـاع التـصديق مـا يُعَدِّى بالمتلقى إلى الانفعال أو الفعل.

والخطابيـة هى الوجـه الآخـر لهـذا الخطاب الذى يحـدد القارئ المضمر سلفا، ويحيله إلى قـارئ معلن، مراعيا مقامات المستمعين المحتشدين فى التجمعات الجماهيرية التى انتظرت من الشاعر شيئا من قبيل:

يا أبناء الوطن الشرفاء،

إنا نتسلم علم الوطن الآن.

فلتكن القامات الصلبة ساريه العالى.

ولتكن الأعين أنجمه الخضراء.

وكانت هذه التجمعات الجماهيرية، بدورها، تجد فى أقنعة القصيدة ورموزها التاريخية ما يستدير بحركة الزمن دلاليا، فى موازاة حركته الإيقاعية التى تستـدير بها التفعيلة العروضية عـائدة إلى مـا ابتـدأت منه، دون مـعـاظلة زحـافـات أو علل تقطع الاستدارة، فترتد دلالة المستقبل الواعد على مجده الغابر، ويسقط

معنى الماضى الزاهر حضوره على المستقبل، وتنفتح الذاكرة الجمعية على الأمس الذى أصبح مفتاح الغد، فيغدو الحاضر برزخا بين نقيضين فى زمن ممتد، هو زمن البعث، أو زمن:

تاريخ العودة للأرض وللنسل،

تاريخ الميلاد الأخضر.

هذا الزمن الارتجاعى الذى يستدير على نفسه عائدا إلى أصله، فى اتجاه واحد ينفى نقيضه، هو نفسه الذى تَحَكَّمَ فى حركة القصيدة التى تستدير على نفسها لتبرِّر مركزها، وهو الذى تَحَكَّم فى حركة المجموعات القرائية، أو التجمعات الجماهيرية التى استدارت حول مركز القصيدة كما لو كان موازيا للمركز الواقع خارجها، فاستجابت إلى الاثنين معا استجابة مماثلة، هى استجابة المفعولية التى يتلقى بها المُسْتَقْبِل رسالة ليست من صنعه، ولا يسهم فى صنعها، كأنها الحقيقة المنتقلة من المركز إلى الأطراف، لترد الأطراف على المركز، عطفا للجماهير على القائد، والمستمعين على الشاعر، وتحقيقا لصيغة المفرد الذى ينطق باسم الجمع، والجمع الذى يتحد فى المفرد.

والصيغ الطلبية المرتبطة بأساليب النداء والأمر والاستفهام، فضلا عن التكرار، هى بعض ماتنطوى عليه الوظيفة الشعرية لقصيدة المشروع القومى، فى تحقيقها الغاية التى حددتها نوعية هذه الرسالة، شأنها فى ذلك شأن التنغيم الذى

يفرضه الإنشاد فى التجمعات الجماهيرية، وإيجاز الصورة البلاغية التى تمنح الأولوية للتشبيه بالقياس إلى الاستعارة، لما فى التشبيه من أداة تقف كالحاجز المنطقى بين الأشياء، فتضيف إلى حَدِّيَة التعارضات الثنائية للدلالة الداخلية، وحَدِّية التعارضات الموازية للدلالة الخارجية. أقصد إلى تلك الحدِّية التى تؤكدها غلبة الجمل الفعلية المتواترة، وتوقيع الجمل نظميا بما يرد التركيب النحوى على التركيب العروضى، أو العكس، دون تدوير يرهق الإنشاد الحماسى الذى لا تلائمه التموجات البطيئة للمعنى، ويؤثر التدفق الإيقاعى للمقاطع الوزنية المتدافعة التى تؤطرها القوافى المستديرة.

أوراس

تعد "أوراس" نموذجا دالا على قصيدة المشروع القومى فى شعر أحمد عبدالمعطى حجازى، وذلك من حيث الرؤى التى تنطوى عليها، ونموذج الشاعر الذى تتضمنه، والمخاطبين الذين تتوجه إليهم، فالقصيدة تجسيد للقيم القومية التى تولّد عنها شعر حجازى فى مرحلة المدّ القومى، وتنبنى على العلاقة الحميمة بين الشاعر الذى يتحدث باسم الجماهير والجماهير التى تتحد بالشاعر لحظة الإنشاد. أقصد إلى القصيدة التى تدور حول رمز من الرموز الوطنية التى ترد حلم المستقبل على أمجاد الماضى القومى لتحقق معنى البعث، وتتوسل بالموروث الدينى القومى فى عمليات من التناص الإنشادى التى يراد بها إيقاظ الذاكرة الجمعية فى عنفوان حماستها، واستغلال مكونات هذه الذاكرة فى دفع المتلقين إلى موقف سياسى محدد، هو الموقف الذى يجعل من القصيدة فعلا من أفعال التحريض السياسى لما كان يعرف باسم "الشعر المبشّر". ونموذج الشاعر الذى تنبنى به القصيدة، أو تنبنى حوله، هو نموذج الشاعر الذى يؤدى دور الزعيم والداعية والمحرّض والمبشر، ويمارس شعيرة من شعائر البعث القومى فى فعل الإنشاد الفردى الذى هو فعل من أفعال الاستقبال الجمعى.

و"الأوراس" سلسلة جبلية فى شمال شرقى الجزائر، تشرف على سهول قسنطينة، لها دلالاتها التاريخية الخاصة منذ أن عجز الأتراك عن احتلالها، فظل معناها قرين الشموخ الجزائرى والتأبى على الخضوع الأجنبى. ولذلك أصبحت حصن ثوار الجزائر فى مقاومة الاحتلال الفرنسى، ورمز النضال الجزائرى كله من أجل التحرر الوطنى، خصوصا منذ أن أعلن عن قيام الثورة العربية فى الجزائر عام١٩٥٤، ضمن سياق التحرر القومى الذى عمدته بطولات الشعب الجزائرى بالدم، فى ثورته التى وصفت بأنها ثورة المليون شهيد.

وقد ألقى حجازى القصيدة للمرة الأولى عام ١٩٥٦ فى نادى الصحفيين بالقاهرة، بمناسبة مرور عامين على إعلان الثورة العربية فى الجزائر، قبل العدوان الثلاثى على مصر، وذلك فى حفل حاشد أقامته الطليعة القومية التى كانت القاهرة مركز حضورها النابض فى ذلك العهد. وكان يتصدر الحفل معروف الدواليبى وأكرم الحورانى اللذان قدما إلى القاهرة باسم حزب البعث لإشاعة فكرة الوحدة والعمل على تحقيقها. وكان المناخ السياسى كله مشحونا بأحلام الوحدة والحرية والاشتراكية التى جذبت حجازى إلى المجموعات البعثية، منذ الأشهر الأولى لإقامته فى القاهرة، بعد مجيئه إليها فى نوفمبر ١٩٥٥، قادما من شبين الكوم التى تخرج فى مدرسة المعلمين بها، وعانى تجربة السجن

الأولى (حوالى شهر) عام ١٩٥٤ قبل تخرجه. وسرعان ما عرف بعض البعثيين من شباب المغرب (منور مروشى وعبدالقادر قاسى من الجزائر، ومحمد عمر اليجداينى المولود لأم جزائرية وأب مراكشى) الذين نقلوا إليه تفاصيل انطلاقة ثورة التحرير فى الجزائر، والدور الذى تقوم به قمم الأوراس فى حماية الثوار الذين جعلوا منها قاعدة ثورتهم، وذلك ضمن سياقات الحماسة البعثية التى شاركه فيها رفاق القاهرة الأوائل من المشرق العربى، أمثال غسان شرارة من لبنان، وعبدالرحمن منيف من شبه الجزيرة، وجلال أمين من مصر، وغيرهم من الشباب الذين كانوا يجتمعون فى القاهرة على الإيمان بالعروبة والعمل لها.

ومن حكايات قمم الأوراس المحترقة الأشجار، وقصص بطولات الشهداء، انبثقت قصيدة "أوراس" دفقة عاطفية حارة، استجابة إلى حماسة البعث القومى وتجسيدا لها. وفى الوقت نفسه، تبشيرا بأحلام التحرر القومى التى بدت قريبة المنال. واستقبل الجمهور المحتشد فى نادى الصحفيين الصياغة الأولى من القصيدة استقبالا حماسيا ملتهبا، ارتجت له أركان النادى التى رددت أصداء الهتافات القومية المعروفة فى ذلك الزمان البعيد. ويحكى حجازى، فى تقديمه النثرى للقصيدة، عن الأستاذ أكرم الحورانى الذى بكى منفعلا بالأسطر الهادرة، وعن السيدة العجوز التى تقدّمت منه بعد الإلقاء وعانقته داعية له،

والدموع تنهمر من عينيها. ويمكن أن نضيف إلى ما يحكيه حجازى أن الكثيرين من شباب العرب، فى ذلك الوقت، حفظوا من مقاطع القصيدة ما أخذوا يتناشدونه من المحيط إلى الخليج، ويلحون على حجازى فى إنشادها مع كل محفل جماهيرى قومى. وكانت القصيدة تقرأ بالمغرب فيما بلغنى، وتجمع عليها التبرعات للثورة الجزائرية. ونشرتها عشرات الصحف العربية. وتحولت إلى ملحمة تمتلكها الجماهير التى احتفت بها، إلى الدرجة التى بدت معها القصيدة كما لو كانت اكتسبت وجودا مستقلا عن صاحبها، وحضورا قوميا شعبيا فى انتشارها. وكان من الطبيعى، والأمر كذلك، أن تتحمس لنشرها "دار اليقظة العربية" التى كانت تعد فى طليعة دور النشر الثورية فى الخمسينيات.

أذكر أننا احتفلنا بعيد ميلاد حجازى الستين*، فى المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، وأقمنا أمسية شعرية ألقى فيها مختارات من شعره، ونسى فيما يبدو أن يختار شيئا من أوراس، فإذا بأبناء جيله، وعلى رأسهم الروائى بهاء طاهر، يهتفون به بعد أن فرغ من الإنشاد، ويلحون عليه كى يقرأ مقاطع من "أوراس"، فاستجاب حجازى إلى إلحاحهم بالإنشاد الذى هزّ مشاعر أبناء جيله الذين رأوا فى القصيدة التمثيل الدال لعصر

* أحمد حجازى من مواليد سنة ١٩٣٥، السنة نفسها التى ولد فيها محمد عفيفى مطر.

من الأحلام القومية التى غربت شمسها فى هذا الزمان. وكان الفارق بين استجابتهم الحماسية إلى القصيدة واستجابة الأجيال الأحدث علامة دالة من علامات تغير القيم القومية والإبداعية.

ويرجع هذا الفارق إلى أن "أوراس" شأنها شأن مثيلاتها من قصائد المشروع القومى تضع الجمعى فى الصدارة بالقياس إلى الفردى، وتمنح الأولوية للعام فى علاقته بالخاص، الأمر الذى يترتب عليه تأثر آليات استقبالها بالتغير السياقى الذى يقلب القاعدة، ويستبعد التاريخ الذى تولّدت به القصيدة، أو يدفع إلى تَلَقِّيها بعيدا عن وظائف التبشير السياسى التى قامت بأدائها فى زمانها الخاص. هذه الوظائف هى التى لا تزال تصل بين القصيدة ومجموعات بعينها من القراء، فى علاقات الشفرة المشتركة التى تُحدِّدُ السياسى بوصفه العلة المباشرة أو السبب المباشر للجمالى. وكانت هذه العناصر بعض الدوافع التى انتهت بأحمد حجازى إلى وصف قصيدته بأنها محاولة للاعتماد على العلاقات الفكرية القومية وتنميتها فى البناء الفنى للقصيدة، وذلك من غير الاعتماد المطلق على علاقات النغم المتدفق، للوصول إلى الشعر المُبَشِّر.

وأتصور أن استجابة هذا "الشعر المُبَشِّر" إلى زمنه الخاص كان العامل الحاسم وراء تزايد دوائر القراءة المتسعة للقصيدة مع تصاعد موجات المد القومى، والعكس صحيح بالقدر

نفسه، وذلك فى علاقات الإرسال والاستقبال التى فرضت على حجازى معاودة النظر فى الصياغة الأولى التى بدأ كتابتها فى سبتمبر سنة ١٩٥٦ والإضافة إليها بما يحقق مطالب الاستجابة المتزايدة من المجموعات القرائية المتحمسة التى أصبحت بعض بنية القصيدة فى صياغتها التى اكتملت مع سبتمبر سنة ١٩٥٩، بعد رحلة ثلاث سنوات من تفاعل الشاعر والجمهور، فى الدائرة التى مسّت بسحرها الحالمين بالحرية والوحدة والاشتراكية فى ذلك الزمان البعيد، وظلت تثير هؤلاء الحالمين مع كل قراءة للقصيدة التى تبدأ على النحو التالى:

مُدنُ المغرب
ترتج على قمة أوراس
زلزالٌ فى مدن المغرب
لم يهدأ منذ سنين مائه
لم يترك فى جفن أملا لنعاس
يأتى الموت على صوت الزلزال
ويموت رجال
فيودِّعهم صوتُ الزلزالْ
جيلٌ عن جيل، أجيالْ
عاشتْ، ماتت فى الزلزال
فالجيل هناك له روحٌ تسرى

تحت الفجر

تسرى فى قلب الأحياء

وترنُّ بجوف الأشياء

وتنادى : يا نسرى

يا نسرى الغائب، عد للغابة يا نسرى!

حطِّم سجنكَ

وارجع، فالعش على صدرى

خاوٍ ينتظرك، يا نسرى

ارجع يا شمس الحرية!

ويلفت الانتباه فى الاستهلال ما هو موجود فى القصيدة كلها: الجمل القصيرة، الأسطر المكتملة نحويا ودلاليا، اللغة الخطابية التى لا تفارق التكرار وأفعال الأمر وصيغ النداء، غلبة الجمل الفعلية التى تتدافع مقفلة بما يؤكد تدافع الإنشاد، تفعيلة المتدارك (فاعلن) التى تتكرر تجلياتها العروضية بما يخدم التدفق النظمى الذى يحكمه تدافع التداعيات اللفظية فى غير حالة.

وتمضى القصيدة لتؤكد انبثاق الثورة، مبرزة التناقض بين الأنا القومية المُسْتَعْمَرة والآخر الأجنبى المُسْتَعْمِر، حيث يتقابل نور الأمل فى التحرر وإظلام البقاء فى ظلمة الاستعمار، تماما كما تتقابل الهوية العربية النقية، بالمعنى الخُلُقى والدينى،

والغـازى الأجنبى الدَّنِس، بالمعنى الخُلُقى والدينى أيضـا، وذلك على النحو التالى:

وضياء سراجٍ من بُعْدٍ يهتز
ويدٌ تهتز وتُخفيه
تخفيه منذ سنين مائة
تخشى أفواها تُطفيه
تخشى أفواها سكرانه
أفواها مظلمة قذره
جاءت من أقطار الخمره
من حيث تباع الخمرة للباكى
ويباع الباكى للساقى
ويباع الساقى للكرمة
والكرمة تملك كلَّ الناس.

والمبنى الخطابى فى الأسطر السـابقـة يقـابل بين نقـاء الهوية القومية الخالية من الإثم وتلوث الغازى النجس، ذى الأفواه المظلمة القذرة، الآتى من أقطار الخمرة، حيث الخمرة تملك كل الناس، وتنثر الشر والآثام والظلم أينما حلَّت، دالة على الحضارة الفـاسـدة الآثمـة التى تنتسب إليـهـا، والتى تسـعى إلى تلويث الحضـارة النقيـة التى لابد أن تنفى عنهـا دَنَس الآخر الأجنبى وآثامه وموبقاته.

وتمضى القصيدة على هذا النحو مؤكدة الوجه الدينى لتجار الخمرة الذين:

خرجوا كبرابرة الماضى المنسى
فى أيديهم كتل الأحجار
سفحوا دمنا أنهارا فى القدس

ولا تنتهى القصيدة إلا بعد إثارة التفاؤل الذى تختتم به، والذى يهدف إلى زرع بذرة الأمل فى نفوس المستمعين، وتبشيرهم بيوم الخلاص الموعود، الآتى بلا ريب على أجنحة الوعد القومى، يعلنه شاعر يتحدث باسم اللحظة القومية الصاعدة، والجماهير الهادرة من المحيط إلى الخليج، فيقول:

أنذا يا زمن الحرية
أشهد ميلادكِ فى الظلمة
وأغنِّى للسارى فيها
للميت فى أعلى قمة
لقلوب نساء
تنتظر على سفح التلّ
يوم العودة للزرع وللنَّسْل
يوم الحُبّ الأخضر.

وقد صدرت الصياغة المكتملة الأولى للقصيدة فى دمشق عن "دار اليقظة العربية" ضمن ديوان مستقل، يحمل عنوان

"أوراس" علامة على مستقبل قومى واعد، فى سبتمبر سنة ١٩٥٩، بعد سبعة أشهر من الاحتفال بالذكرى الأولى لقيام الوحدة بين مصر وسوريا فى شهر فبراير سنة ١٩٥٨، وبعد عام ونصف تقريبا من الهجوم الفرنسى على الحدود التونسية لمنع مقاتلى جبهة التحرير الجزائرية من عبور الحدود، وقيام الجمهورية الفرنسية الرابعة برئاسة ديجول فى سياق مؤثرات القضية الجزائرية، وسقوط الحكم الملكى فى العراق، وانقلاب إبراهيم عبود فى السودان، وبعد عام تقريبا من موافقة الاتحاد السوڤيتى على مساعدة مصر فى بناء السد العالى، وبداية انحسار الاستعمار فى إفريقيا، وبعد أشهر معدودة من انسحاب العراق من حلف بغداد، والإعلان عن قيام اتحاد الجنوب العربى، وانتصار الثورة الكوبية بقيادة فيدل كاسترو. باختصار، فى سياق من الانتصارات الباهرة للتحرر الوطنى فى كل مكان من العالم، وفى مناخ من التفاؤل القومى العام الذى لم توقف تدافعه حملة الاعتقالات الواسعة لليساريين المصريين فى مارس سنة ١٩٥٩ قبل صدور ديوان "أوراس" بحوالى نصف عام.

وكانت الطبعة الدمشقية يتصدرها تقديم حجازى ودراسة صدقى إسماعيل التى تم استبعادها بعد ذلك، بسبب ما انطوت عليه من ريبة فى النزعة الخطابية التى انبنت عليها القصيدة. ولذلك نشرت "أوراس" ضمن "ديوان أحمد عبدالمعطى حجازى"

عن دار العودة البيروتية سنة ١٩٧٣ مع مقدمة حجازى وحدها. وللأسف، لم أستطع الحصول على الطبعة الدمشقية الأولى كى أتابع التغييرات التى أضافها حجازى ما بين سنتى ١٩٥٩-١٩٧٣. وهى تغييرات اقترنت بتحولات المرحلة وتحول أفكار الشاعر نفسه. لكن الطبعة البيروتية المتاحة كافية لتأكيد مجموعة من الملاحظات، خصوصا حين نضعها فى علاقة مع التغييرات الأخيرة التى قام بها حجازى فى طبعة "دار سعاد الصباح" التى أصدرت أعماله الكاملة بالقاهرة في يناير ١٩٩٣ بعد أربعة وثلاثين عاما من صدور الطبعة الدمشقية.

وأول ما يلفت الانتباه فى "أوراس" دار العودة مقدمة حجازى التى تتحدث عن ملابسات نظم القصيدة ودوافعها السياسية المقترنة بالمجموعة البعثية التى اتصل بها منذ منتصف الخمسينيات، فى تلك الفترة الأسطورية (والوصف له) التى شهدت تأميم القناة، وخطف بن بللا، وتأكيد عروبة مصر بلسان عبدالناصر وسياسته التى شجعت ملايين المواطنين على التطلع إلى المستقبل الواعد للأمة العربية، والإيمان بالفكرة العربية بوصفها روح الشعب. يضاف إلى ذلك ما يشير إليه حجازى نفسه من أن القصيدة كانت فى أول صورها عاطفية حارة، لم تكتمل دعائمها الفكرية والفنية، بل لقد وردت فيها بعض الأخطاء الفكرية فيما يقول، نتيجة تربيته الدينية التى جعلته يتابع فى

القصيدة وصف أسبانيا بالفردوس المفقود كما كان يدعوها القدماء، معتبرين إياها حقا من حقوق العرب.

لكن مثل هذا الخطأ ما كان يؤرق حجازى كثيرا وسط الحماسة القومية التى كان يثيرها إنشاد القصيدة فى كل مكان، خصوصا فى مهرجانات الشباب الذين كانوا يصرون على سماعها، الأمر الذى يبرر وعى حجازى بالحضور المتصل للقصيدة داخله، ومتابعة الإضافة إليها، واكتشاف رموزها التى أوردها فى الصياغة الأولى، وتنمية هذه الرموز ومَدّ تفرعاتها لتلتقى حسب تصميم خاص لقاء عفويا فى نهايتها. وقد ظلّ يعدِّل ويغيرّ فى القصيدة من طبعة إلى طبعة، وذلك إلى درجة لافتة تختلف بها القصيدة اختلافا كبيرا من طبعة إلى طبعة. ومثال ذلك طبعة «دار العودة» التى يصل عدد أسطر «أوراس» فيها إلى ثلاثمائة وخمسة وسبعين سطرا، وطبعة «دار سعاد الصباح» اللاحقة التى تَقَلَّصَ عدد الأسطر فيها إلى مائتين وسبعين سطرا فقط، فضلا عن العديد من التغيرات فى الجمل والتراكيب والكلمات.

ويعنى ذلك أن "أوراس" لم تكن قصيدة ألقيت فى مناسبة من المناسبات القومية وانتهى أمرها فى وعى الشاعر المبدع، وإنما ظلت قصيدة مفتوحة الأفق فى حالة صنع مستمر، يمنحها موضوعها فرصة الميلاد كل يوم، وتمنحها الثورة القومية الممتدة

التى تنتسب لها إمكان التخلق المتجدد، بوصفها بعض الأدب الثورى الذى ينتظر منه أن يفعل فى النفس ما تفعله أحداث الثورة، بل تمنحها تحولات حجازى السياسية، خصوصا بعد سقوط المشروع القومى، مدلولات مضافة على تغير الوعى السياسى للشاعر مع تتابع الهزائم القومية.

ولكن تبقى الأفكار التى ينثرها حجازى فى مقدمته (التى حذفها من طبعة "دار سعاد الصباح") كاشفة عن مرحلة أساسية من مراحله الفكرية والإبداعية، خصوصا فى الفترة التى كانت ترى فى الجمالى الوجه الآخر من السياسى، وتدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد الذى كان له تأثيره الحاسم فى بنية "أوراس" وصياغتها. والقصائد الأربع التى تعقبها فى الديوان المسمى باسمها دالة على هذا الجانب، فالأولى هجائية حادة لعباس محمود العقاد الذى اعترض على اشتراك بعض الشعراء المجددين أمثال حجازى، فى مهرجان الشعر بدمشق، متهما إياهم بأنهم لا يعرفون أصول الشعر العربى، وهدد بالانسحاب من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب (المجلس الأعلى للثقافة حاليا) احتجاجا على اشتراكهم فى المهرجان، فهاجمه حجازى بهذه القصيدة العمودية التى خاطبته على أنه بعض الماضى الآفل، مدافعة دفاعا حارا عن الشعراء المجددين الملتزمين بعصرهم الواعد، مؤكدة الانتماء إلى الماضى القومى الزاهر الذى

سعى هؤلاء الشعراء إلى امتلاكه والإضافة إليه. والقصيدة الثانية "الرحلة إلى الريف" عودة إلى الجذور التى تعنى الامتداد فى التاريخ، والإحساس بالجماعة، ومعنى الحياة للإنسان الذى يفتح صدره للنسيم. والقصيدة الثالثة تستعيد أحداث حرب السويس، من خلال علاقة حب، واصلة العام بالخاص الوصل الذى يبين عن المستقبل الذى تصنعه إرادة الحرية. والقصيدة الأخيرة "المجد للكلمة" غناء حار للكلمة التى تسهم فى صنع هذه الحرية، فتشعل الثورة، وتحقق معنى الوحدة بين الثوار الأحرار فى كل مكان. وأحسب أن اختتام الديوان بهذه القصيدة هو نوع من رَدِّ العَجُز على الصَّدْر (إذا جاز أن نستخدم المصطلح البلاغى القديم) الذى يردّ "المجد للكلمة" على "أوراس" فيبرز دلالة من دلالاتها التى تنصرف إلى دور قصيدة المشروع القومى فى صنع المستقبل الذى وَعَدَ به هذا المشروع.

تحول قصيدة المشروع القومى

شئ ما انكسر فى قصيدة المشروع القومى، فى شعر أحمد حجازى، قبل انكسار المشروع القومى نفسه. شك ما بدأ يتخلل اليقين الشامل لهذه القصيدة كأنه بوادر نبوءة منذرة، أو نوع من الكشف الذى تجلوه علامة أو إشارة محذرة، فتتولد الأسئلة من داخل القصيدة التى تبدو، فجأة، كما لو كانت تفرز نقيضها الذى يناوش مطلقاتها، وتضع حضورها، ضمنا أو صراحة، موضع المساءلة. يرجع بعض ذلك التحول إلى أسباب خارجية بالطبع، لكن الأسباب الأكثر محايثة ترجع إلى مفارقة الشعر النوعية التى لا تمضى به مع مطلقاته إلى تمام نهايتها، وإنما تدفعه إلى الانقلاب على نفسه فى ذروة إيمانه بهذه المطلقات، ومن ثم وضع يقينه بها موضع المساءلة. هذه المفارقة النوعية هى التى تمايز بين القصيدة والمنشور السياسى فى آخر الأمر، وتصنع الحدّ الفاصل بين الشاعر والداعية، وترد القصيدة إلى أصل المعرفة التخيلية التى لا تركن إلى تعرف ماتعرفه، كما ترد الشعر والشاعر إلى جذرهما اللغوى الأول، وهو الشعور بما لا يشعر به الغير، أو العلم الذى يفاجئ صاحبه بما يدفعه إلى إعادة النظر فيما استقر عليه وعيه العام.

وسخرية هذه المفارقة، فى تتابع سياقات قصيدة حجازى، أن ماانكسر بها فتح ما أغلقته الخطابة القومية من أبواب الشعر، وما تولدّ بها من أسئلة كبرى أفضى إلى عوالم أغنى بكثافة الصورة ودلالات المعنى، فخلخل بنية التراتب المركزى بما أعاد القصيدة إلى دواماتها المتشظية التى خلفت الشاعر، فى النهاية، وحيدا مع الواحد: الشعر.

متى حدث ذلك فى شعر أحمد حجازى الذى تصدرته قصيدة المشروع القومى من مطالع الخمسينيات إلى نهايات الستينيات؟ هناك بداية غامضة، ملتبسة، فى قصيدة "حلم ليلة فارغة" التى يرجع تاريخها إلى نوفمبر سنة ١٩٥٧. وهى قصيدة تلفت شبكتها الدلالية الانتباه إلى ما انطوت عليه من رحلة العصارة التى تسير فى شرايين الزهر، حاملة حلم الثمر الذى لا يتحقق، فى دورة الإحباط التى يمضى بها الصبح ويقبل المساء، ولا ندى، ولا لقاء. لكن هذه القصيدة ليست علامة مؤكدة، وسط صخب القصائد المصاحبة، لأنها تستبقى ميراث الشعراء الرومانسيين، أمثال إبراهيم ناجى وعلى محمود طه ومحمود حسن إسماعيل الذين تأثر بهم حجازى، كى تتغنى معهم بألوان الذبول، وبأوراق الخريف وهى تعدو فى يد الريح إلى غور مخيف، وبطير أسود فى اللانهاية. ولذلك لا تمثّل "حلم ليلة فارغة" انكسارا فى بنية قصيدة المشروع القومى التى ظلت محافظة على

يقينها الساطع، ومركزها البطريركى الثابت، وعلى صوت شاعرها المفرد الذى ظل ينطق صوت الجمع الصاعد.

ويعنى ذلك أن شعر حجازى ظل محتفيا بقصيدة المشروع القومى طوال الخمسينيات بوصفها القصيدة التى تستحق الصدارة فى تراتب الاهتمامات الشعرية، والتى كان صعودها على المستويين الخاص والعام مرتبطا بصعود المشروع القومى نفسه، وتواتر انتصاراته المدوية فى وعى الفرد والجماعة. وقد ظل هذا التواتر متصلا مابين الخمسينيات ومنتصف الستينيات، واعدا بعالم جديد، تجسّدت بداياته فى الثورات التحررية المتجاوبة فى الأوطان العربية، مع تساقط الاستعمار فى كل مكان، وتفجر الشعور القومى الذى رفع أعلام الوحدة والاشتراكية والحرية، فى موازاة اندفاعة حركات تحرر العالم الثالث التى برز حضورها الساطع مع انتصار الثورة الكوبية بقيادة فيدل كاسترو فى مارس سنة ١٩٥٩ بعد أقل من عام على قيام الوحدة بين مصر وسوريا وإنشاء الجمهورية العربية المتحدة.

وكما كانت قصيدة المشروع القومى العنصر المهيمن على وعى حجازى، فى هذا العالم متسارع الخطى نحو الحرية والاشتراكية والوحدة، كان نموذج الشاعر الذى تنطوى عليه القصيدة يكتسب صفة المغنى الذى يهزج فى أفراح "تموز"

(يوليو) الذى اقترن بالاندفاع الواعد للبعث القومى. ولم يكن "تموز" رمزا أسطوريا للخصب لدى سكان مابين النهرين (يقابله أدونيس لدى الفينيقيين) أو اسما أطلق على حركة شعرية ربط مبدعيها الإلحاح على رمزية الولادة المجددة فحسب، بل كان - بالإضافة إلى ذلك - عَلَمًا على تيار سياسى عريض يؤمن بالمستقبل الذى يستعيد المجد العربى القديم.

وفى هذا السياق تظهر الدلالة الخاصة لقصيدة "تموز" المكتوبة فى سبتمبر سنة ١٩٦١، المنظومة نظما خليليا، عموديا، يستحضر الميراث الشعرى ضمن الميراث القومى، مؤكدا معنى البعث التموزى الذى استهله فرسان تموز ١٩٥٢، حين اتحد الكل فى الواحد، وانصهر الواحد فى الجمع، واستدار التاريخ المنحدر عودا على بدء صعوده، فاستعادت الأمة صحوتها، والثورة فورتها، فى زمان كاد يسألنا عن الذى نشتهى ليعطيه، فأصبح:

تموز فى صدر كل منطلق ... منا، فؤادا دعاه داعيه
فى فجر عشرينه وثالثه ... قمنا إلى خيلنا نرجّيه
تشمّ الخيل عزمنا ويكسى ... حماسة واستفاق غافيه
ووطّأ الظهر للذين أتوا ... ليرجعوه إلى مراقيه
ثم اعتلينا، وصاح صائحنا ... فانهال تيارنا يُلَبِّيه
نأتى لما بَعْدَنا ونأخُذُه ... ثُمَّ نرى بَعْدَه، فنجنيه

والبداية اللافتة لانكسار يقين قصيدة حجازى، فى هذه الحركة التموزية التى اعتلت صهوة التاريخ الصاعد، كانت عام

١٩٦٣ الذى أنتج قصيدتى "موعد فى الكهف" و"الأمير المتسول".
وهما قصيدتان تؤكدان أن شيئا ما قد انكسر بالفعل فى يقين الشعر، وأن تحولا أخذ يحدث فى وعى الشاعر، أفضى إلى حيرة الفارس الذى انطلقت قصيدته باحثة عن ملجأ جديد، مستبدلة وحدة الكهف المنغلق على الذات باتساع حركة الجماهير المنفتحة على العالم، وظلمة التوحد الليلى بالبهجة النهارية لحضن الرفاق المتدافعين فى وقدة الشمس. وانبثقت فى القصيدة دلالة الشعور بالمطاردة، والانحصار فى مدار مغلق لم يبق فيه سوى وحش ينهش فى الصدر، كأنه الندم على خطيئة أخرجت صاحبها من جنة الحلم القومى، وألقته حسيرا، عييا، مقعدا، على رصيف مملكة عمرها ألف عام، مضيّعا بين الوجود العاجز وغياب الحضور الفاعل، لا يملك سوى أن يقول:

أسأل نفسى، عندما أصحو على ظلى

وحيدا هامدا

ملقى بأرض الكهف، مكسورا على أصل الجدار

هل انتهى زماننا؟

كنت أظنه ابتدا!!

لكن الصوت الذى تنطقه قصيدة "موعد فى الكهف" هو صوت قريب من صوت الأليجوريا التى تنطوى على معنى الأمثولة، وتؤدى وظيفة التمثيل الكنائى التى هى استراتيجية

خطاب مقموع فى آخر الأمر، يبدأ من تخوم الرمز المتعدد الدلالة ليومئ بالمعنى المقصود إلى واقع محبط، مبرزا حدة المفارقة بين الأنا والآخرين، الواقع والحلم، الشعارات والأفعال، الكلمات والوقائع، مؤكدا بذرة المقاومة بحيلة الكلام التى تتجلى فى مراوغة السؤال، مخاتلة السخرية، مخادعة التورية، مشاكسة المجاز، مخايلة القناع الذى يقلب لعبة التراتب رأسا على عقب، فى الدلالة الملتبسة التى انطوت عليها قصيدة "الأمير المتسول" على وجه الخصوص.

والقناع التمثيلى فى هذه القصيدة لافت فى علاقته الإكمالية بالصوت الناطق فى "موعد فى الكهف"، خصوصا فى الدلالة المترجعة لانقشاع الوهم الملازم للشعور الآثم بالمشاركة فى اقتراف خطيئة جسيمة. صحيح أننا لا نعرف هذه الخطيئة على سبيل التحديد، أو التعيين، لكن حركة الدلالات تلفتنا إلى اقترانها بالمشاركة فى إشاعة وهم، والتخلى عن مبدأ، ومن ثم معاقبة الذات بنفيها إلى كهفها الخاص، وردها إلى وعيها النقضى الذى يضع فعلها موضع المساءلة، وينتقل بها من معنى الفارس الواثق من كل شئ، العارف بكل شئ، إلى معنى "الأمير المتسول" الذى لا يفارقه عنصر السخرية أو عنصر المفارقة.

ولذلك يلفتنا قناع "الأمير المتسول" منذ العنوان إلى المفارقة الذاتية التى تمحو البطولة عن المتقنع بالقناع، مؤكدة أنه

لم يعد شبيها بأبيه فى المملكة التى عمرها ألف سنة، وأنه ارتكب الخطيئة التى أسقطت عنه شعار المجد والقدرة، وألقته عاريا، وحيدا، مثل جثة تنوشها الصقور التى أصبحت بديلا عن "صقر قريش" الذى يرفرف فى الأعلام القومية. والمفارقة الثانية التى تتولد عن الأولى تشدّ الانتباه إلى التحرر المترتب على ضياع المملكة، أو الخلاص الذى يجده الوعى فى قرارة الشعور بالإثم، الأمر الذى يؤدى إلى انقشاع الوهم، والتخلص من لوازمه، على نحو يغدو معه العُرْىُ نوعا من التكشف، والتوحد وجها آخر للتمرد، والتسول فعلا من أفعال الاحتجاج. ومن ثم يختتم القناع أداءه الدرامى فى القصيدة بقوله:

عَارٍ أنا.. ليس كَما وُلِدْتُ..لا
بل كمثلِ جُثَّةٍ تَنوشُها الصقُّور.
عارٍ يَلَذُّ لِى العبور،
بين علامات المرور.
أُخْرِجُ للشرطىِّ لسانى، وأفرُّ راكضا،
فيكتُم الضِّحكَةَ فى الوجه الوقور،
تَشيُح عنى أوْجُهُ النسوة خوفا، وأنا
أنظر من طرفٍ خَفَىٍّ للظهور والصدور.
عارٍ أنا.
ظهرى إلى الحائط، أطلقوا الرصاص قبلما،

ألفتُ أنظار الجماهير إليّ،

فيبنون لي ضريحا،

ويوفّون النذور.

والمؤكد أن الصوت الناطق من وراء القناع، في هذه القصيدة، ليس الصوت الصارخ في قصيدة "عبدالناصر" (١٩٦٥) أو "أوراس" (١٩٥٩) أو حتى "أغنية للاتحاد الاشتراكي العربي" (١٩٦٥) بعد ذلك، وليس صوت الفارس الذي يلج الحلبة مختالا لا يرتجف أمام الفرسان، وإنما هو صوت ساخر، يتلاعب بالكلمات بدل السيف، مراوغ يعرف حيل اللغة في الإيماء إلى المسكوت عنه، شاك يستخدم السؤال في نقض المطلقات، والتشخيص في تجسيد المفارقات. ينتقل من مستويات الخطاب بالبراعة نفسها التي يمارس بها الالتفات البلاغي، وهو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة، وذلك في موازاة تعدد ضمائر المخاطبين التي تبدأ من "التجريد"، وهو نوع من انقلاب الوعي على نفسه، ليصبح ذاتا فاعلة للخطاب وذاتا متلقية له في آن، فالتجريد إخلاص الخطاب إلى غيرك وأنت تريد به نفسك فيما يقول أصحاب البلاغة القديمة. وهو وسيلة من وسائل مواجهة الوعي لنفسه في الوقت الذي يواجه غيره، وأسلوب من أساليب المساءلة التي تبدأ بالأنا لتضعها في الموضع

نفسه الذى تضع فيه الآخر - بكل تجلياته وضمائره - موضع المساءلة.

والمسافة بين المساءلة المراوغة والسخرية جد قريبة فى المقطع السابق من القصيدة، خصوصا حين يستبدل التشبيه الصقور التى تنهش اللحم بالآخرين، ويستبدل المجاز بفعل التعرى من الثياب فعل التعرى من الرياء، وتستبدل الكناية المنطوق من الكلام بالمسكوت عنه، فلا يتبقى سوى معابثة الأفاعى: إخراج اللسان للشرطى - رمز السلطة، النظر إلى مالا ينبغى النظر إليه، تعرية الآخرين ليغدوا صورا أخرى من عُرْى الأنا، الوصول بالسخرية إلى حَدِّها الأقصى فى فعل الأمر الأخير الذى يضع الأنا فى مواجهة الحضور العارى للسلطة، ويضع السلطة فى مواجهة الجماهير، والجماهير فى مواجهة أوهامها، كما يضع القارئ فى المواجهة الأخيرة مع نفسه والسلطة والجماهير فى آن، فيغدو امتدادا لحضور الوعى النقضى، الشاك، الساخر، فى قناع "الأمير المتسول".

تصاعد التحول

ماسر التحول الذى حدث لقصيدة حجازى فى العام الثالث والستين على وجه التحديد؟ ليست هناك إجابة مؤكدة. علامات الخارج فى العالم الموازى للقصيدة تقول إن المشروع القومى كان ينطوى على بذرة دماره، وإن بنيته التسلطية التى انبنت على مركزية الزعيم كانت تستعيد الأبنية الأصولية التى وضع المشروع نفسه فى عداء معها، كما لو كانت هذه البنية تعمل على تحقيق النقيض من أهدافها، وتأكل نفسها فى التفافها حول المركز الذى كان صعوده بداية سقوطه. ولذلك شهدت مصر أزمة الديموقراطية الحادة فى العام نفسه (١٩٥٤) الذى وَقّعت فيه الاتفاقية الأولية لجلاء القوات البريطانية فى قناة السويس. وكان توقيع اتفاق الجلاء فى الشهر نفسه الذى أطيح فيه برئاسة محمد نجيب نهائيا . وكانت الوحدة بين مصر وسوريا (١٩٥٨) تمهيدا غير مباشر لحملة الاعتقالات الواسعة التى حدثت بعد ذلك بعام واحد، مستبعدة فصائل اليسار المصرى الذى أصبح منفيا فى المعتقلات، قبيل زيارة خروتشوف لمصر، فقد كان الحديث عن الوحدة يسير فى تناسب عكسى مع الحرية الغائبة، فى موازاة الاشتراكية التى لم تكن فى واقع الأمر سوى رأسمالية دولة تسلطية، وفى موازاة الاستبداد الذى قمع كل أشكال التعددية،

وفرض الصوت الواحد على الجميع بعدالة قمعية لم تعرف التمييز بين التيارات المغايرة.

وبدا الأمر للعين التى ترى ما وراء السطح الخادع كما لو كانت دولة المشروع القومى تعانى نوعا من الازدواج الحاد والتناقض المدمر. تحقق من المكاسب القومية باليمين ما تضيعه بنيتها التسلطية بالشمال، وتؤكد الحرية بالأقوال فى الوقت الذى تنفيها بالأفعال. وتتحدث عن العدل الاجتماعى كى تحققه بواسطة من ينقلبون به على المقصود منه. وتتطلع إلى المستقبل لكى تستعيد به الماضى. وتستبعد المختلف مع أنها تلح على وحدة الجماهير. وتلغى الشعب فعليا فى الوقت الذى تتحدث عنه بوصفه الشعب القائد والشعب الملهم. وتدعو المثقفين إلى الإبداع بينما هى ترتاب فى ميلهم إلى الاجتهاد الخلاّق والخروج على المركز المفروض، كأنها الأم التى تأكل بنيها وترعى أعداءها.

هذا الازدواج هو الشرك الذى وقع فيه الوعى المتقنع بقناع "الأمير المتسول" قبل أن يواجه نفسه فى توحده الذاتى الذى صاغته، للمرة الأولى على نحو دال، قصيدة "موعد فى الكهف". وكان الوقوع فى هذا الشرك يعنى الاستسلام إلى لوازمه، ومن ثم تقبل النقائض على النحو الذى أورث الوعى نوعا من الشعور بالإثم، أو اقتراف خطيئة التخلى عن المبدأ. وهى الخطيئة التى تومئ إليها قصيدة "موعد فى الكهف" بكناية الأكل

من طعام الأعداء، وتحميل اللفظين معنى واحدا، أو الاستسلام إلى تناقض طرفى الازدواج الذى لا يبين إلا بعد أن يفقد المرء إيمانه بالوهم الذى غطّى على حقيقته، ويغدو ملحدا كالسهم الذى لَحَدَ (عَدَل) عن الهدف. لكن مع بقاء الشعور بالخطيئة التى تنهش الوعى، فى تحوله، كأنها الوحش الذى ينهش فى الصدر دون صوت أو صدى:

الليل ساقنى بلا قصد هنا

وجدتُ هذا الكهف

لكن لم أجد من أصدقائى أحدا

دسست نفسى بينكم

لكننى أحسست أننى لم أزل مطاردا

إنى أنا الراعى القديم

من يا ترى يذكرنى؟

بعد اختفاء الفارس الشهيد، والشيخ الحكيم

من ياترى يذكرنى؟

من بعد أن فقدت إيمانى، وصرت ملحدا

من يا ترى يذكرنى؟

ليس سوى الوحش الذى ينهش صدرى

دون صوت .. أو صدى

وليس مصادفة أن تنتهي قصيدة "موعد في الكهف" بالمفارقة التي غدت بارزة مع عنوان "الأمير المتسول" كاشفة عن النقيض الذي يكتسى بنقيضه، والضد الذي يجاور ضده، كأنه الحضور الملتبس الذي قد يأتي ولا يأتي، حضور الأمير الذي لم يعد شبيها بأبيه، والذي صار عجوزا وهو بعد في شبابه المقيم، والذي يعاني الشعور بالذنب لأنه أضاع تاج المملكة، فعوقب بالعقم الذي لم يعرفه في المدائن الحرة من ماضي تلك المملكة. ويلفت الانتباه أن الأنثى التي تنتظر الموعد في الكهف، الموعد الذي قد يتحقق أو لا يتحقق للفارس الذي قد يأتي أو لا يأتي، يتسع معنى انتظارها ليلة العرس سدى في قصيدة الأمير المتسول، وتتعدد احتمالاتها الدلالية من حيث هي "أميرة سجينة" تومئ إلى وطن سجين، أو أرض سليبة، أو حق مضيع، لكن بما يبرز دلالة "السجن" في علاقة سببية بالكهف الذي ارتَدَّتْ إليه الذات في قصيدة الموعد، وفي علاقة سببية بضياع معنى السيف الذي حمله أصغر فرسان الكلمة دفاعا عن تاج المملكة، فتحول إلى سكين للص أو دليل في مداخل المدن:

كنت شجاعا ذات يوم

لكنني أكلت من طعام أعدائي،

فصرت مقعدا

وكنت شاعرا حكيما ذات يوم

حتى إذا استطعت أن أُحَمِّل اللفظين،

معنى واحدا،

فقدت حكمتى، وضاع الشعر منى بددا

وكنت عاشقا وفيا ذات يوم

لكننى أفقد روحى فى النهار

وأستحيل فى أواخر الليل شبحا

مرتعدا

أسأل نفسى، عندما أصحو على ظلى

وحيدا هامدا

ملقى بأرض الكهف، مكسورا على أصل الجدار

هل انتهى زماننا؟

كنت أظنّه ابتدا!

هكذا، أصبح لتمرد الأميرعلى نفسه معنى غير منفصل عن معنى تمرده على كل ما أفضى إلى ضياع تاج مملكته، وذلك على النحو الذى *رَدَّ العام على الخاص*، أو *الجمعى على الفردى*، فى سياق من الدلالات المتتابعة التى وصلت إلى ذروتها مع دال الشمس القاسية التى تعرّى السَّوءَة، وتسقط الرياء، فتطلق من الصدر كل حيل المقاومة المكبوتة، وعلى رأسها حيلة السخرية التى تخرج للجميع لسان الفارس الذى كان، من وراء قناع

الأمير المتسول الذى تصاعدت حدة مفارقاته، وتكاثرت أدواته التى خلعت عنه أوهامه عاما فعام.

وآية ذلك أن قصيدتى "الموت فجأة و"لا أحد" تبعتا قصيدتى "موعد فى الكهف" و"الأمير المتسول" فى العام اللاحق (١٩٦٤) مباشرة، متصاعدتين بتقنيات المفارقة والسخرية، مؤكدتين دلالات الشك والمساءلة والنقض، متواصلتين مع الإشارة المتكررة إلى فعل الخيانة والانقطاع عن الأب، ومن ثم ضياع "وجهى الأول" تحت "وجهى الثانى" فى قصيدة "الموت فجأة". ومرة ثانية، نجد تمثيل "العُرْى" الذى يتراوح مابين الاستعارة المكنية والمجاز المرسل. ولكن الجديد هو تأكيد لامبالاة الإخوان، الجماهير، الأصدقاء، وتأكيد الجنون الذى غدا علامة على حيوية الحضور المتوتر بحدة الرفض. الأمر الذى يشد القصيدتين معا فى علاقات دلالية متجاوبة، تصلهما بالقصيدتين السابقتين وصل الامتداد، أو تجاوب رجع الصوت عينه فى الفضاء الدلالى نفسه، وذلك على سبيل الإكمال الذى يضيف إلى الأذن مالم تسمعه من قبل، دون أن يخرج بالأذن عن الإيقاع نفسه للتفعيلة العروضية الواحدة، المتكررة فى القصائد الأربع، وهى تفعيلة بحر "الرجز" التى تصل مدى الصوت بالدلالة فى قصائد "موعد فى الكهف" و"الأمير المتسول" و"الموت فجأة" و"لا أحد"، شأنها شأن ضمير المتكلم الذى يحفظ مستوى علاقاته بالمخاطب -المخاطبين.

ولعل الختام بقصيدة "لا أحد" على وجه الخصوص، وهى بالفعل آخر قصائد ديوان "لم يبق إلا الاعتراف"، أمر مقصود به تأكيد دلالة التوحد المؤسى للوعى المختفى وراء قناع "الأمير المتسول" الذى ينسرب فى بقية القصائد الأربع، ومن ثم تأكيد معنى تحرره، بعد أن خلع عنه أوهام الحضور الجمعى التى رفعها شارة وشعارا، فأصبح عاريا بلا حياء، يمارس حرية الجنون بوصفها الحرية الوحيدة المتاحة فى عالم يموت، أو عالم مات بالفعل حين رف فوق الكل طائر السكون، السكوت، اللامبالاة، العجز عن الفعل، الطائر الذى استبدل بحضور "أسراب طير، تفتحت أمامها نوافذ الضياء" (فى قصيدة "عبدالناصر" ١٩٥٦) حضور البوارح التى غدت نذير شؤم، فى الفضاء الدلالى لطائر الموت الذى رف على قصيدة "لا أحد" (١٩٦٤) حاملا علامة "السجن" التى تعود بذاكرتنا إلى "أميرتى السجينة" التى "هرمت فى السراديب الحصينة" فى قصيدة "الأمير المتسول"، ليغدو تكرار الإشارة علامة أخرى على المعنى المركزى للقصيدة:

رأيت نفسى أعبُر الشارع، عاريَ الجسد
أغضُّ طرفى خجلا من عورتى
ثم أمدّه لأستجدى التفاتا عابرا،
نظرة إشفاق علىّ من أحد

لم أجد!

إذنْ

لو أننى لا قدّر اللهُ - أُصِبْتُ بالجنون

وسرت أبكى عاريا .. بلا حياء

فلن يردّ واحدٌ علىَّ أطراف الرداء

لو أننى - لا قَدّر الله - سُجِنْتُ ثم عدتُ جائعا

يمنعنى من السؤال الكبرياء

فلن يردّ بعض جوعى واحدٌ من هؤلاء

هذا الزحامُ .. لا أحد!

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يتحول حضور عبدالناصر نفسه، فى هذا السياق المتحول من شعر حجازى، إلى حضور ملازم لمصاحبات السجن الدلالية (مساحب الحديد، سياط الجند) فى القصيدة الثالثة التى كتبها حجازى عن عبدالناصر (سنة ١٩٦٥) ونشرها بعنوان "الشاعر والبطل". وهى القصيدة التى تمضى مع إيقاع تفعيلة الرجز نفسها، لتؤكد ما يصلها بالقصائد السابقة من منظور العنصر الأليجورى المتكرر الذى يبرز اختلاط الحب بالخوف العالق من قرون غابرات، وتسلط رئيس الجند الذى يأبى أن يخفض سيفه الصقيل، فى مواجهة الشعر الذى

يأبى أن يمر تحت ظله الطويل، وهو العنصـــر الذى تكاثف حضوره مع تحول "السجن" إلى موضوع لتأمل القصيدة التى انقلبت على نفسها، كى تقاوم نقيض حضورها –القمع – مع سنة ١٩٦٦.

- ولافتة قصيدة "السجن" (الموجودة ضمن قصائد ديوان "لم يبق إلا الاعتراف") فى هذا السياق، ابتداء من وزنها الذى يحافظ على تفعيلة الرجز، مرورا بالإشارة التقريرية إلى جيل عاش فى السجن لياليه، وانتهاء بالمدلول التمثيلى لباب السجن الذى ليس عنه من محيد، والذى يمتد فيصبح واسعا كالدولة، خفيا كالضمير الذى هو الوجه الآخر من الكهف الذى ينغلق على الذات، لكن الذى يلازم نظيره القمعى فى الخارج ملازمة السبب النتيجة. هذه الملازمة هى الفضاء الدلالى الذى انبثقت منه قصيدة "إشاعة" (١٩٦٦) التى تنبنى على استراتيجية التمثيل الكنائى للأليجوريا، من حيث هى استراتيجية خطاب مقموع، يناوش براثن القمع العارى الذى لا يستطيع أن يواجهه مواجهة مباشرة.

والسجن الذى تتحدث عنه أليجوريا القصيدة يبدأ من الداخل قبل أن يبدأ من الخارج، ويقترن بالانتظار المخيف لزوار الفجر الذين يعرفهم المثقفون العرب جيدا، ويمتد إلى المدينة التى تتحول إلى ساحة دفاع أو شاهد براءة، بل المدينة التى تفر من

العين التى تحاول نقلها إلى الزنزانة، ومن الوعى الذى يعد دفاعه سدى عن جريمة لم يقترفها، ولا يعرفها، أمام من ليسوا قضاته، معترفا بذنب يشترى به راحة الموت بالقتل. والمفارقة التى تنطوى عليها الأليجوريا مفارقة السخرية من الواقع الذى يسقط فيه الإنسان فريسة أية إشاعة، فيدخل نفسه إلى زنزانة الرعب قبل أن يلقيه فيها العسس السارى فى هواء المدينة، بلا نبل، أو بطولة، أو حتى قضية. وربما كان تغير الوزن هذه المرة والتحول من تفعيلة الرجز (مستفعلن) المتكرر إلى تفعيلة المتقارب (فعولن) المتدافع، هو الوجه الإيقاعى لهذه المفارقة التى تسقط القناع عن القمع، وتضع المتلقى موضع المتكلم، مستخدمة التشبيه المضمر الذى يدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد، فى اندفاعة الجمل الفعلية التى تلازم تسارع الإيقاع اللاهث للتفعيلة العروضية وزنيا والكولاجات المتواترة بصريا:

ولما تسلّل فى الليل من أخبرونى
بأنهمو فى انتظارى
وأنهمو شوهدوا حول دارى
وقعتُ سجينا
وهأنذا هاربٌ ومطارد
أهيمُ بلا وُجهةٍ
أتخبط فى العرباتِ، المحلاتِ،

مفترق الطرقاتِ، الحوارى،

حبال التليفون، ضوءِ النيونِ، مرايا المصاعد

أحاول أن أتدبرّ أمرى،

أُعدّ دفاعى

أُحَدِّق فى كل شئ أراهُ

كأنى أُبثُّ إليه اعتذارى

كأنى أحاول نقل المدينة فى مقلتىّ لسجنى

ولكن بلا طائلٍ، فأنا هاربٌ

والمدينة تهرب منى.

... ...

أقول لهم:

- لن أجيب فلستم قضاتى!

أقول لهم:

- قد يكون صحيحًا، وقد لا يكون

أتته يدى.. أو طوته الظنون!

أقول لهم

- بل أنا مذنب فاقتلونى!

مضت ليلةُ الرعبِ مبطئةً

ساعةً إثر ساعه

وأقبل من أخبرونى

بأن الذى سمعوه .. إشاعه!

وبنية القصيدة القائمة على المفارقة أوضح من أن يُشار إليها، وحِدَّة المفارقة بين البداية والنهاية حافزها السخرية من الموقف المرعب الذى وجد أغلب المثقفين فيه أنفسهم نتيجة تسارع إيقاع القمع، واتساع دوائر الاعتقالات. والسخرية بطبيعتها تتولى تقليم براثن القامعين دون الوقوع تحت طائلة بطشهم، والبسمة التى تقترن بها تناوش الجبابرة الذين ليسوا قضاتنا، والذين يدفعنا الخوف منهم إلى الإقرار بذنوب لم نقترفها، وجرائم لم نرتكبها، فوطأة القمع تدفعنا إلى الفرار منه حتى بالفرار من الحياة نفسها، الحياة التى نحبها، ونظل نربط أنفسنا بمشاهدها بواسطة أعيننا التى تتسمَّر على ما نشعر أننا نفقده، كأننا ننقل المدينة بالمُقل إلى السجن الذى نُلقَى فيه بلا ذنب ولا جريرة، وأحيانا لمجرد إشاعة يتلقَّفها العسس السارى فى المدينة كما لو كان ينتظرها فى لهفة ليمارس قمعه علينا فى لذّة سادية.

ومدلولات العسس السارى فى هواء المدينة هى الوجه الآخر من دوال التسارع المتدافع فى القصيدة، حيث الإيقاع يكافئ الدلالة، والجملة النحوية توازى الجملة العروضية فى طَرَد الحركة، أو حركة المطاردة من فاعل القمع إلى المنفعل به، فى المدينة التى لم يعد الشاعر يجد فيها من أحبته (وليس من تحبه) نفسه. والإشارة إلى "نشيد الإنشاد" فى هذا السياق إشارة

"التضمين" البلاغي الذي يؤدي وظيفة المفارقة الساخرة المبنية على التضاد بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع، الحلم والكابوس، المدينة المشتهاة والمدينة المعاشة. وتلك هي مفارقة قصيدة "من نشيد الإنشاد" (سنة ١٩٧٠) التي تسترجع فعل التعري من اليقين، مستخدمة فاعلية التناص كي تضيف إليه معنى القطيعة متعددة الأبعاد، أو معنى الولادة الجديدة في زمن الخوف لا الحب، زمن الاعتقال لا الحرية.

حدث ذلك عندما خرج وعي الشاعر باحثا في المدينة التي يعيش فيها عن المدينة التي حلم بها، متقنعا بقناع الأنثى التي بحثت عن محبوبها في نشيد الإنشاد، وسألت عنه الحرس الطائفين في المدينة، ولم تجده إلا بعد أن تجاوزتهم قليلا، فأمسكت به ولم تطلقه إلى أن أدخلته إلى بيت أمها. ولم يجد الوعي المتقنع من أحبته نفسه (يقينه القديم؟!) وإنما وجد المفارقة التي تنطقها القصيدة على النحو التالي:

خرجت أطلب في الليل من أحبته نفسي

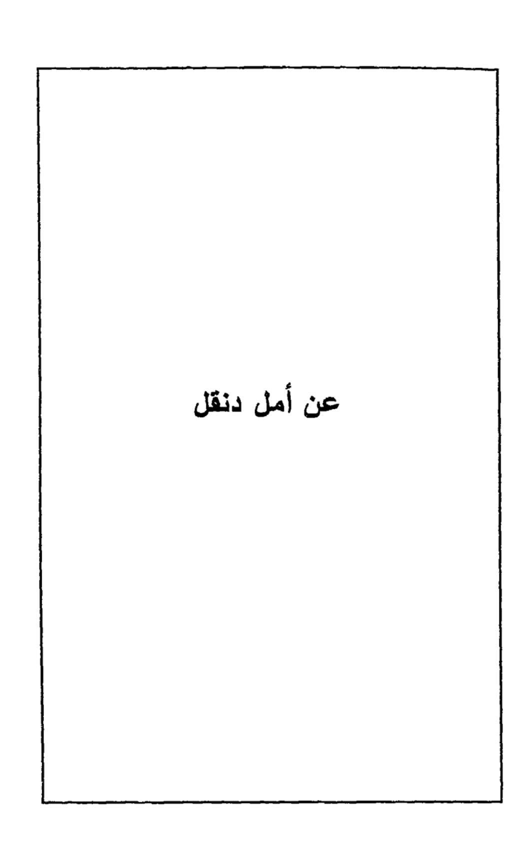
وضعت وشمي على جبهتي، وضمخّت رأسي

قابلني العسس الساري في هواء المدينة

فَشَقَّ صدري وأبقى قلبي لديه رهينـــة

وهي مفارقة مقرونة بتضمين بلاغي، يومئ إلى فعل العنف العاري الذي ينفصم به الوعي عن مبتدى أمره، فيترك ملجأ دون أن يدرك بعد ملجأ. وإذا كانت المفارقة تقوم على التقنع بقناع

الذات الباحثة فى نشيد الإنشاد، فى المدينة القديمة، فإنها تتكثف بمناقضة المصير، واستبدال العسس الذى يشق الصدر بالحبيب الذى يشبه الظبى، وبالحياة فى حماية الحراس الطائفين فى المدينة القديمة، أو الموت على أيدى الجنود الذين لوثوا هواء المدينة الجديدة. لكن على نحو تمتد معه المفارقة لتشمل "شق الصدر" من حيث هو تضمين موازٍ من "السيرة النبوية"، يسترجع صورة الملكين اللذين شقا صدر النبى صلى الله عليه وسلم، واستخرجا من قلبه حبة سوداء، طرحاها، ثم غسلا القلب والبطن بالثلج حتى أنقياهما. غير أن شق الصدر هذه المرة، حتى تكتمل حدة المفارقة، يقع فى مدينة تغدو كلها سجنا، وبواسطة العسس لا الملائكة، وفى زمن الكابوس لا الحلم، وفى شعيرة تؤديها القصيدة كى تكمل فعل تعريتها من يقينها القديم.



عن أمل دنقل

من بدايات أمل دنقل

حين بدأ أمل دنقل (١٩٤٠-١٩٨٣) كتابة الشعر، في منتصف الخمسينيات، اختار الشكل العمودي للكتابة لأسباب متعددة، منها أنه اعتمد في تكوينه الثقافي الباكر على مكتبة والده الذي تخرج من الأزهر، وحاول كتابة الشعر على طريقة شعراء «أبولو» الذين ردوه إلى نماذجهم الشعرية القديمة. ومنها أن الكتب التي كانت متاحة في قريته النائية بأقصى صعيد مصر لم تكن تعرف أشعار رواد حركة الشعر الحر، سواء في مصر أو في غيرها من الأقطار العربية. يضاف إلى ذلك أنه، إلى منتصف الخمسينيات، لم تكن حركة الشعر الحر فرضت وجودها بقوة في مصر بوجه عام، وفي صعيدها المحافظ بوجه خاص، فقد نشر صلاح عبد الصبور ديوانه الأول «الناس في بلادي» سنة ١٩٥٧، وصدر الديوان الأول «مدينة بلا قلب» لأحمد عبد المعطي حجازي سنة ١٩٥٩. ولم يكن هناك ما ينتسب إلى الشعر الحر قبلهما سوى الأعمال الشعرية الباكرة لعبد الرحمن الشرقاوي، من مثل قصيدته الشهيرة «من أب مصري إلى الرئيس ترومان». وهي قصيدة لم تصل إلى مداها الذي نعرفه من الذيوع والانتشار إلا بعد حرب السويس سنة ١٩٥٦. والواقع أن حركة الشعر الحر بوجه عام ظلت هامشية إلى حد بعيد إلى أن جاءت حرب

السويس، وتفجّر الشعور القومى على نحو لم يسبق له مثيل، وبدأت صحوة المشروع القومى بما فتح الوجدان والوعى الشعريين على آفاق جديدة من رغبة التجديد والتحرر.

وكان أمل دنقل قد بدأ محاولة الكتابة الشعرية منذ سنة ١٩٥٤، أى منذ أن كان فى الرابعة عشر من عمره، فقد ولد سنة ١٩٤٠ وتوفاه الله سنة ١٩٨٣، وظل يجالد الكتابة إلى أن استطاع نظم قصائد لفتت إليه الأنظار فى المدرسة الثانوية، وفى الأوساط الثقافية المحدودة فى جنوب الصعيد. وقد ترك لنا فى أوراقه المخطوطة مجموعة من قصائده الأولى، مثل قصيدة «لقاء» التى كتبها سنة ١٩٥٦، و«قبل الرحيل» سنة ١٩٥٧، و«قالت» سنة ١٩٥٨. وكلها قصائد كتبها فى مدينة قنا فى الجنوب، قبل أن يرتحل إلى القاهرة سنة ١٩٥٩ بعد إكمال دراسته الثانوية. وهى قصائد أرجو أن ترى النور، كى تكتمل صورة ذلك الشاعر الكبير فى أذهان قرائه.

وفى القاهرة، عرف أمل دنقل الشعراء الجدد، وبدأ يسمع عن صلاح عبد الصبور الذى كان قد أصدر ديوانه الأول منذ عامين، وعن حجازى الذى أصدر ديوانه الأول فى العام نفسه، وعبد الرحمن الشرقاوى الذى كان الجميع ينظرون إليه بوصفه رائدا من رواد الشعر الحر شأنه فى ذلك شأن لويس عوض. ومع المناخ الثقافى الجديد، أخذ أمل ينفتح على عوالم إبداعية مختلفة،

ويترك شيئا فشيئا الجوانب التقليدية المحافظة التى انطوت عليها نشأته الأولى فى بيئة قاسية صارمة. ويقبل على شكل الكتابة الشعرية الجديدة التى وجدت من يدفع بها إلى الأمام من رواد الشعر الحر فى العراق ولبنان وسوريا، خصوصا بعد أن أصبح فى مقدوره الاطّلاع على النماذج الشعرية التى عرف بها كل من البياتى والسياب ونازك الملائكة وبلند الحيدرى، فضلا عن نزار قبانى وأدونيس وخليل حاوى، والفيتورى وتاج السر حسن، وهى النماذج التى أخذت تفرض حضورها مع النصف الثانى من الخمسينيات، بعد أن أتاحت لها مجلة «الآداب» البيروتية (التى أنشأها سهيل إدريس سنة ١٩٥٣) دوائر متسعة من القراء على امتداد الوطن العربى.

ولم يكن طبيعيا أن ينتقل أمل دنقل مرة واحدة من الشكل العمودى إلى الشكل الجديد، ولا من الموضوعات التقليدية إلى الموضوعات الواقعية، فقد كان التحول يحتاج إلى وقت. وكان أمل ينتقل من القديم إلى الجديد الذى لا يزال قريبا من القديم بحكم ثقافته التقليدية الراسخة، ولا يقحم نفسه إلا فيما يشعر أنه قادر على امتلاكه والإضافة فيه، وأهم من ذلك الاقتناع بأن الأفق الجديد الذى يغامر بدخوله ينطوى على بعض الوعد الذى ينقله إلى درجة أعلى من قدرة التعبير عن النفس. وهكذا، أخذ ينتقل من الموضوعات القديمة التى لم تخل من منظومات وعظية،

ومن التوقف عند بعض القيم الأخلاقية المتوارثة فى الصعيد، إلى موضوعات من جنس ما كان يكتب فيه رواد الشعر الحر فى الخمسينيات، حين كانت النزعة الرومانسية لها التأثير الغالب على الوجدان الشعرى العام.

ويبدو أن انفتاح أمل على العوالم الرومانسية التى كانت تتناسب وفورة وجدان شاب لم يكمل العشرين من عمره، ودخوله إلى الجديد متأثرا بالمناخ التحررى الذى شاع فى أعقاب حرب السويس سنة ١٩٥٦، وتعرفه محاولات التمرد على القصيدة العمودية، يبدو أن ذلك كله دفعه إلى ممارسة التمرد الإبداعى فى الكتابة على طريقته، حتى من قبل أن يصل إلى القاهرة سنة ١٩٥٩، فهجر لزوم القافية الموحدة إلى تنويعات القوافى التى ورثها معاصروه عن مدرسة أبولو، وآثر الأوزان التى أصبحت أثيرة لحركة الشعر الحر، واتجه إلى الموضوعات الوجدانية التى ظلّت المرأة تحتل فيها موقع الصدارة، واشتد إلحاحه، بعد أن حط الرحال فى القاهرة، على الغربة التى كانت تؤرقه فى العاصمة التى لم تكن تشبه، قط، عالم القرية التى نشأ فيها أو المدينة الصغيرة التى تعلّم فيها فى أقصى الجنوب.

وحسب ما أعلمه إلى اليوم، كانت مجلة «صوت الشرق» المجلة الأولى التى استجابت إلى مراسلات الشاعر الصغير من أقصى الجنوب، ونشرت قصائده الأولى. وكانت هذه المجلة

تصدر عن السفارة الهندية بالقاهرة، ولا تزال إلى اليوم، تعزيزا للروابط بين بلدان الشرق. وكان يرأس تحريرها فى ذلك الزمان أديب أخذ على عاتقه تشجيع الأصوات الشابة، هو خليل جرجس خليل الذى فتح صفحاتها لكبار الأدباء، ولم يدخر وسعا فى العمل على جذب الشباب للإقبال على المجلة والكتابة فيها. وقد نجح فى ذلك نجاحا كبيرا شهدته أعداد المجلة.

وكانت القصيدة الأولى التى نشرتها «صوت الشرق»، فى شهر يونيو سنة ١٩٥٨ للشاب أمل دنقل، قصيدة مطولة بعنوان «راحلة» احتلت أغلب صفحة «روضة الشعر». وهى قصيدة من قصائد الوجدان الفردى، تعتمد على تفعيلة البحر المتقارب فى تدفقها الإيقاعى الذى يلجأ إلى تنويع القافية حسب تنوع أمواج الدفقة الشعورية التى تندفع معها القصيدة منذ البداية على هذا النحو:

أحقا رحلت.

إلى أين.. يا فتنتى الخالده؟

إلى أين.. يا زهرتى الناهده؟

إلى عالم زاخر بالضباب؟

يلفك فى عمقه الحالم؟

فلا تسمعين أنينَ العتاب

ولازفرةَ القلقِ الواجم؟

أحقا رحلت؟

أحقا أفلت؟!

فإنى هنا فى اصطخاب الظنون

ولستُ أصدّق ما قيل عنك

فطيفُك يرقصُ بين الجفون

ونورُك خَضّبَ سُهْدَ العيون

وسحرُكَ أرْعَشَ دمع الحنين

فلم أر شيئا .. ولم أسمعِ

ولم تر عينى سوى أدمعى

وقهقهةَ السخرياتِ الأليمه

يطوفُ صداها بكل الوجوه

وألمحُ فيها اصفرارَ النميمه

فأدفنُ سمعى وعينى وقلبى

بمقبرةِ الصَّمْتِ والاكتئابْ

وأصوات رفقتى الغاشمه

تردِّدُ فى نبرة قاتمه

بأنْ قد رَحَلْتِ.

وبقدر ما تعتمد مطولة «راحلة» على انفعال أساسى يهيمن على التجربة، ويجذب إليه كل المفردات المتجانسة مع طبيعته، فإن هذا الانفعال يضبط حركة تداعى الصور فى القصيدة، وحركة التدفق الإيقاعى فى الوقت نفسه، ويناقل ما بين الاثنين داخل تدرج البناء الذى اعتمد بالدرجة الأولى على ما أثاره !لانفعال من دفقات أو موجات متتابعة، ظلت تتتابع إلى أن هدأ الانفعال نفسه فأوصل القصيدة إلى نهايتها الشعورية. ومن هذا المنظور، فالقصيدة المطولة تحكى تجربة حب مجهضة من تجارب الشباب الباكر التى تتكرر كثيرا فى هذه المرحلة العمرية التى كان فيها أمل (البالغ من العمر ثمانية عشر عاما) عندما كتب القصيدة. وتدور وقائع القصة التى تسردها القصيدة حول قلبين تحابا فى الصغر، جمع بينهما طفل الحب الجميل فى مدينة قنا، لكن أصوات الوشاة وصرخات الغاضبين وعيون الحاسدين ونواهى الأقربين قمعت وردة الحب التى تفتحت، وطاردت الحب بما أجبر الحبيبة على الرحيل الذى فوجئ به الشاعر:

رحلت بلا بسمة شافيه

رحلت بلا نظرة حانيه

رحلت بلا شهقة شاجيه

رحلت بلا وقفة فى الطريق

لنلقى نشيد الوداع العميق.

وكان رحيل الحبيبة إلى القاهرة التى سوف يرحل إليها الشاعر العاشق بعد عام صدمة كبيرة موجعة، تركت جرحا عميقا غائرا، وثورة غاضبة يمتزج فيها الحزن بالسخط. ولذلك تتدافع الأبيات فى نوع من التهدج الوجدانى الثائر الغاضب الذى يعلن السخط على جمود الأقربين وأقوال المغرضين:

عبيد التقاليد والعادة

ومن يئدون الضياء المنير

يميتون فى القلب حب الحياه

...

يريدون حرماننا فى الشباب

لأن شبابهمو قد ذهب

وأضحوا خريفا من الاكتئاب

فأينع غيظهمو والتهب.

وفى ثورة الشاعر الشاب على هؤلاء الأهل ثورة على التقاليد التى يحافظون عليها، وثورة على الجمود الفكرى الذى

يحرِّم الحب على القلوب الشابة، وثورة على العقد المكبوتة لجيل الكبار الذين يريدون أن يمنعوا الشباب من كل ما حرموا منه فى حياتهم الماضية. ولاتتوقف هذه الثورة على الأهل، وإنما تمتد إلى الحبيبة التى انصاعت إليهم، ولم تقاومهم، بل رضخت لما أرادوا مضحية بالحب والحبيب، فكفرت بحبه الكبير وعصفت بقلبه الأخضر. وما ذلك إلا لأنها طفلة لا تعرف معنى الحب الحقيقى، ولاهية يفرحها أن تشد إلى هواها من تتخلى عنه دون ندم. وما يلفت الانتباه فى هذه الثورة هو محاولة الغوص فى نفسية هذه الطفلة واستبطان مشاعرها اللاهية من منظور الشاعر الغاضب، ومن تصوير هواجسها ونجواها الذاتية على نحو يكشف عن مقدرة شعرية لا جدال فى أنها أفادت من أصوات الشعراء الكبار.

وعموما، فالقصيدة تحمل أنفاس أبى القاسم الشابى وعبد الرحمن الشرقاوى وشيئا من طريقة نزار قبانى فى استبطان مشاعر المرأة. وفضلا عن ذلك، تنطوى على التقاليد الرومانتيكية التى تصوغ المشاعر صياغة مطلقة، فى تقلبها بين الأضداد التى تتمزق ما بين نقائض الحب والكره. وتصوِّر شخصياتها تصويرا يختزل كل شخصية فى صفة واحدة حدِّية.

ومهما يكن من أمر، فقد لفتت قصيدة «راحلة» انتباه خليل جرجس خليل رئيس تحرير المجلة الذى نشرها كاملة بوصفها

علامة على شاعر واعد فى الثامنة عشرة من عمره. ويبدو أنها ظلت فى ذاكرته إلى أن وصلته مقطوعة جديدة للشاعر نفسه فنشرها فى العدد الثانى والسبعين من شهر سبتمبر سنة ١٩٥٨، وذلك فى صفحة الباب الثابت «بأقلام الأدباء» الذى خصص فى هذا العدد لقصائد الشعراء الذين تعودوا مراسلة المجلة. وكان هؤلاء: ابن الريف - البكرى حسن، وصلاح حسين رمضان مدرس بالمنيا، ومحمد حسيب القاضى من غزة، وعباس حلمى نديم مهندس بتليفونات القاهرة. وأخيرا محمد أمل دنقل من قنا- شركة أتوبيس الصعيد. ويبدو أن أمل كان يعمل فى هذه الشركة التى كان يمتلكها أحد أقاربه منذ ذلك الوقت الباكر.

وكانت المقطوعة الشعرية بعنوان «سأحمى انتصارات الشعب»، وتمضى على النحو التالى:

سأمضى إلى الموت.. لستُ أخافُ.. ولست أعافُ كئوس الردى
غدا يا حياتى.. فإن بلادى تنادى الشباب لمجد الغدا
سأمضى.. وأقضى على الأفعوان.. وأملأ بطن الردى بالصدا
سأمضى.. فلا تجزعى.. كم من نداء يهيب بقلبك أن يصمدا
وكم من شقيقٍ مشى للمنايا.. يدوسُ الشظايا.. يلبى الندا
سأمضى لأصنعَ مجد السلام.. وأبنى لنا بالدماء غدا
سأقبسُ نصرى من بسمة.. على شفتيك.. تشعُّ الهدى
عيونُك خضْرٌ.. كغصن السلام.. وإنى أرى عنده الموعدا

فأحمى انتصارات شعبى.. وأنّى لثارات شعبى أن تُخْمَدا؟
ويوم أعود سألقى إليك قصائد شوقٍ بعيد المدى.

والمقطوعة فورة من فورات التحرر الوطنى التى ولدتها حرب السويس سنة ١٩٥٦. وفى نبضها المتدفق مع بحر المتقارب الذى يصلح للاندفاع الوجدانى ما يؤكد صدورها عن شاعر يحاول المزج بين الوجدان الجمعى والوجدان الفردى فى الوقت نفسه. فهناك الحبيبة ذات العيون الخضر. وهناك الوطن الأخضر. والصلة بين الاثنين صلة تدنى بالطرفين إلى حال من الاتحاد، فالحبيبة هى بعض ما يدفع الشاعر المقاتل إلى الدفاع عن الوطن والتضحية من أجله، وانتصار الوطن هو ما يعيد الشاعر إلى الحبيبة ليلقى على مسمعها قصائد شوق بعيد المدى.

ويستبدل الشاعر بالفكرة الرومانتيكية عن الاستشهاد فى سبيل الحبيبة الاستشهاد فى سبيل الوطن، فالواجب قبل العاطفة، لكن بما لايقضى على العاطفة وينقلها من الدائرة الصغرى إلى الدائرة الكبرى. وطبعا يمكن أن نلمح قلق الصياغة فى هذا الموضع أو ذاك، أو ما يجر إليه حرص التقفية، أو اتباع المعجم الشعرى الشائع، والصور الشعرية الذائعة فى سنوات ما بعد حرب السويس. ولكن المقطوعة مع ذلك كله تؤكد حضورا شعريا واعدا لشاب صغير السن يعرف كيف يروض الوزن والقافية، ويصهر القالب العمودى بأنفاسه الرومانتيكية التى

تمزج بين العام والخاص، صانعة بداية طريق الالتزام السياسى الذى سار فيه الشاب نفسه بعد نضوجه.

لكن من هى تلك الفتاة التى تقبس القصيدة النصر من بسمة تشع الهدى على شفتيها؟ إن عيونها خضر كغصن السلام الذى يرى فيه الشاعر موعد العودة إلى الحبيبة. هذه العيون الخضر قد تكون صاحبتها فتاة فعلية انجذب إليها أمل دنقل فى شبابه الباكر، ورأى فيها فتاة أحلامه، لكنها سرعان ما تحولت إلى رمز لموطنه الجنوب، واقترنت بمعانى الطهر والبراءة وإمكانات الخصب التى توحى بها العينان الخضراوان. ولذلك رسخت هاتان العينان فى قرارة الوجدان الشعرى لأمل الذى كتب عنها ثلاث قصائد على الأقل فى ثلاث سنوات متتابعة. هى «إلى ذات العيون الخضر» التى كتبها فى مدينة قنا فى شهر أغسطس ١٩٥٩، و«قلبى والعيون الخضر» التى كتبها فى الثالث من أغسطس سنة ١٩٦٠ فى مدينة القاهرة، و«العينان الخضراوان» التى كتبها فى الأسكندرية فى الخامس عشر من أكتوبر سنة ١٩٦١.

ويبدو أن هاتين العينين الخضراوين ظلتا تناوشان الشاعر أمل إلى أن ذابت ذكرياتها فى زحام القاهرة التى وصفها أحمد عبد المعطى حجازى، الذى أصبح صديقه ومعلمه، بأنها مدينة بلا قلب.

أمل دنقل الشاعر العمودى

رحل أمل دنقل إلى القاهرة فى التاسعة عشرة من سنوات عمره ليلتحق بالجامعة، وتردد على بعض الندوات الأدبية كى يُسْمِعَ الآخرين شعره، لكنه ظل غير مسموع الصوت، لا يثير الانتباه إليه. فأحسّ بأن عليه أن يحيا حياة القاهرة الفعلية، ويغوص فيها بما يكشف له عن أسرارها، وأن ينصرف عن كتابة الشعر إلى أن يتمكن من إدراك مشهده المعاصر. وانطلق يقرأ محمود حسن إسماعيل الذى ظل على إعجابه به طوال حياته، ويتعرف الشعر الحر بواسطة قصائد عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور التى قادته إلى قصائد أحمد عبد المعطى حجازى والتعرف عليه. ويقول أمل فى أحاديثه إنه عندما التقى بأحمد عبد المعطى كان شعره يوميا، أى كانت تغلب عليه الصبغة النثرية والمناسبة الوقتية، ولم تكن رؤيته السياسية مكتملة. فعلمه أحمد حجازى كيف يغوص فى اليومى إلى أن يعثر على معدن الشعر الذى يعلو على فتات الحياة اليومية، وكيف يتعمق فى السياسة بما يصوغ له رؤية تسعى إلى تحقيق لؤلؤة العدل المستحيلة، فى عالم نجماه المضيئان هما الحرية والعدل.

ولكن لماذا اقترب أمل دنقل من أحمد حجازى على وجه التحديد؟ مؤكد هناك تشابه فى الشخصية: الانطلاق وروح

المغامرة، الاندفاع العاصف، الحدّية العنيدة التى لا تعرف المرونة أو التسامح فى حالات كثيرة، الانفعالية التى سرعان ما تتفجر بها الاستجابة كالعاصفة، التأبى على القيود وإيثار التمرد الذى تغدو به الحياة جولات متصلة من الرفض القلق، التقلب المستمر حتى على مستوى المكان والإقامة، الذاكرة العفيّة التى تختزن الكثير من الشعر القديم وشعر الأساتذة المحدثين. ويكتمل التشابه بعشق المدينة التى رآها حجازى فى بداية حياته مدينة بلا قلب، ولكنه سرعان ما اكتشف قلبها وتعرف أسرارها، فصاغ فى قصائده اللاحقة الوعى بها من حيث هى فضاء للحضور والحركة والحياة، مستهلا توظيف مشاهدها فى القصائد التى تعلّم منها أمل دنقل العشق الشعرى للمدينة.

وأتصور أن هناك ما يجمع ما بين حجازى وأمل بالإضافة إلى تشابه الشخصية. كلاهما ريفى الأصل ينطوى عشقه للمدينة على نوع من الريبة فيها، كأنها المرأة التى ينجذب إليها الريفى وينفر منها فى الوقت نفسه. وكلاهما حسى، بوصلته الحاسة التى تتمثل الملموس والمحسوس لتعيد إنتاجه بما يكشف عن الدور البارز للمدركات الحسية فى تشكيل صور الإدراك. وكلاهما استهل معرفته الشعرية بثقافة تقليدية، عمّقت فى الوعى بلاغة الموروث وأسرار الأداء اللغوى. وكلاهما قرأ الكثير من دواوين الأقدمين وحفظ عيون قصائد الفحول من أمثال امرئ القيس وأبى نواس والبحترى والمتنبى، وأضاف إليها قصائد

المحدثين ابتداء من أحمد شوقى وحافظ إبراهيم وخليل مطران. وانتهاء بإبراهيم ناجى وعلى محمود طه ومحمود حسن إسماعيل. وينطوى كلاهما فى وعيه الاجتماعى والإبداعى على عناصر تقليدية تميل بصاحبها إلى المحافظة النسبية، على الأقل فى الموقف السياسى والرؤية الإبداعية.

وأحسب أن ذلك هو ما جذب حجازى إلى التصور البعثى للصحوة القومية. أعنى الحضور التراتبى (البطريركى) الذى ينبنى على مركزية الزعيم الواحد الأحد الذى يرى فيه الشاعر مرآة لحضوره، وينتهى بالشاعر إلى أن يكون مركزا موازيا لحضور الزعيم الملهم، مجسّدا على مستوى القصيدة حضور الأب - القائد - المعلم الذى يعرف كل شئ، وينقل حكمته إلى الأبناء المتلقين أو المحكومين أو الاتباع. يضاف إلى ذلك ما ظل حجازى محافظا عليه من قيم الكتابة الشعرية الموروثة، واستبقاء تقاليد الإنشاد التى تضع الشاعر الفرد فى مواجهة حشود المستمعين، والالتزام بالقافية التى تحفظ على القصيدة نغميتها ضمن علاقات الإنشاد التى تستهويها الموازاة الصوتية بين المقاطع، والتقابلات الإيقاعية بين التراكيب، وتؤثر التشبيه على الاستعارة، ولا تمضى فى تركيب الاستعارة إلى ما ينأى بها عن البساطة التى تتطلبها الأذن، وتقريب المسافة بين السطر التفعيلى والسطر الخليلى، وبين الجملة العروضية والجملة

النحوية، وذلك بما لا يفقد قصيدة الشعر الحر تنغيماتها الصوتية، جنبا إلى جنب لغتها ذات الوظيفة الأمرية التى لا تخلو من أساليب الإنشاء التى يستدعيها الإنشاد.

وليست رؤية العالم التى تطرحها قصائد أمل دنقل بعيدة عن التصور التراتبى للكون الذى يواجه فيه قناع الشاعر قناع الحاكم ويوازيه بقدر ما يتعارض وإياه، لكن من منظور العلاقات التكوينية نفسها للمركز الذى ينقض نظيره مبقيا على بنية التراتب نفسها. فالأنا المركزية التى تنطوى عليها قصيدة أمل فى كل الأحوال هى المقابل الشعرى النقيض للأنا المركزية التى تنبنى حولها بنية الدولة التسلطية على المستوى السياسى الذى يرفضه الشاعر، لكن بما يعيد إنتاج منطق المركزية فى الرؤية الإبداعية التى لا تفارق مركز الأنا. وبلاغة قصيدة أمل هى بلاغة قصيدة حجازى فى جوانبها المرتبطة بلوازم الإنشاد ولزوم القافية، جنبا إلى جنب الترجيعات الإيقاعية التى تبرز الوزن فى علاقته بالإلقاء الجماهيرى.

هذه الأبعاد راسخة الجذور فى شعر أمل دنقل، موجودة منذ البداية، ومسؤولة عن الحضور الذى أخذ يفرضه هذا الشعر فى المنتديات الثقافية منذ مطالع الستينيات. ولعل عمق هذه الجذور هو الذى دفعه إلى استبقاء تقاليد الإنشاد إلى آخر لحظة من حياته، خصوصا من حيث لوازمها النظمية فى علاقتها

بالمتلقى الجمعى. وقد دفعت قوة هذه الجذور إلى استمرار النظم بالطريقة العمودية، حتى بعد أن أصبح الشاعر معروفا بقصائده من الشعر الحر، منتسبا إلى المجموعة المتمردة على تقليدية الشعر العمودى. ولأن الصراع كان محتدما طوال الخمسينيات والنصف الأول من الستينيات بين أنصار الشعر الحر التفعيلى وأنصار الشعر العمودى الخليلى، وانطوى فى داخله على عنف التعارضات السياسية، لم يتوقف أحد قليلا أو كثيرا ليرى تجليات العناصر المحافظة أو التقليدية فى شعر المجددين الذين انتسب إليهم كل من أمل وحجازى على السواء.

صحيح أن كليهما يفسر لجوءه إلى النظم العمودى فى بعض المواقف بأنه كان يريد أن يثبت لدعاة الشعر العمودى قدرته على النظم فى القالب الخليلى، ومن ثم تأكيد أن الميل إلى الشعر الحرّ ليس من قبيل الضعف الأدائى أو الفرار من قيد العمود الخليلى، وإنما ارتياد أفق جديد من آفاق القصيدة العربية الحديثة. وهذا تفسير صحيح فى جانب كبير منه، فقد كان على أحمد حجازى أن يهجو العقاد بقصيدة من نوع الشعر الذى يدعو إليه العقاد كى يكون الهجاء أوجع، وكان على صلاح عبد الصبور أن يكتب عن أبى تمام مستغلا الشكل القديم ليثبت قدرته الأدائية فى مواجهة الأساطين المعادين لحركة الشعر الحر فى ذلك الزمان. ولكن يبقى إلى جانب ذلك أمران. أولهما أن

المسافة بين الشكل القديم والشكل الجديد فى شعر حجازى وأمل دنقل ليست بعيدة تماما بما يؤكد حدوث نوع من الانقطاع الجذرى الذى يتخلص فيه الوعى من أى أثر للقديم. وثانيهما أن كلا الشاعرين ظل يحن إلى الشكل العمودى الذى يتفجر منه لا شعوريا، على الأقل فى المواقف المحتدمة التى تفرض نوعا من التدويم العاطفى.

ويبدو كلا الأمرين واضحين فى شعر أمل دنقل ربما بأكثر من وضوحهما فى شعر أحمد عبد المعطى حجازى، خصوصا لو وضعنا فى اعتبارنا القصائد العمودية المخطوطة التى رفض أمل نشرها وظل مبقيها طىّ الكتمان، فيما عدا المجموعة التى نشرها فى ديوانه «مقتل القمر» الذى يمثل شبابه الشعرى. وينطبق الحكم نفسه على القصائد العمودية التى نشرها فى الصحف والمجلات ولم ينشرها فى ديوان من دواوينه طوال حياته.

ويمكن أن نضيف فى هذا السياق ما قام به أمل دنقل سنة ١٩٦٢ عندما أعلن المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب عن مسابقة للشعر العمودى، إذ تقدّم أمل إلى هذه المسابقة، بعد أن نشر ما نشره من قصائد حرة فى مجلة «المجلة» والملحق الأدبى لجريدة «الأهرام» والملحق الأدبى لجريدة «المساء» على السواء. وفازت قصيدة أمل فى المسابقة، واستقبلها القدماء استقبالا

حافلا، ونشأت صداقات عديدة بين أمل وكتاب الشعر التقليدي، خصوصا بعد أن ألقى قصيدته الفائزة في «مهرجان الشعر الرابع» الذى أقيم بمدينة الأسكندرية فى شهر أكتوبر سنة ١٩٦٢، وهو المهرجان الذى ناقشت بحوثه قضية التجديد فى الشعر العربى، وكانت قضية الساعة التى شغلت حيزا كبيرا من تفكير نقادنا وشعرائنا فى ذلك الوقت من تاريخ شعرنا المعاصر. ووقف عباس العقاد رئيس لجنة الشعر الذى عرف بإحالة قصائد الشعر الحر إلى لجنة النثر للاختصاص صلبا كالطود فى دفاعه عن تقاليد الشعر العربى القديم، مؤكدا أن التجديد فى الشعر لا يكون إلا مع الإبقاء على قوامه الأصلى الذى لا يفارق وحدة الوزن والحفاظ على القافية. ويذهب إلى أن فن الشعر العربى تجدد عبر مراحله التاريخية، لكنه مع تجدده ظل على قوامه الذى ينمو ويتنوع ولايبطل أو ينقض، وعلى هذه الوتيرة يتسع له مجال التجديد إلى غير نهاية فى المستقبل، ولاحاجة بأحد إلى إبطاله أو نقضه لغرض من أغراض الفنون إلا أن يكون هناك غرض سيء لا يخفى على طلابه، أو أن يكون هناك قصور عن القدرة الفنية يخفى على الشعراء أنفسهم، وهم يحسونه ولايعلمونه. ويختم العقاد بيانه الدفاعي بقوله: إن أحرى الناس أن يحتفظوا بفن من فنونهم لهم أناس بلغ هذا الفن عندهم مبلغه من الجودة والوفاء، وأصبح لهم مزية ينفردون بها بين الأمم

الإنسانية جمعاء، فإن الأمم لا تستوفى التمام فى مزية من مزاياها لتنقضها وتلغيها وتمحوها من الوجود أبدا لغير ضرورة، بل حقيق بها أن تحتمل الضرورات لتحتفظ بها وتصوغها، وهى ثمن الجمال الذى لابد له من ثمن، فإذا كانت مزيتنا فى فننا العربى تتجدد على قوامه الذى حفظه لنا الزمن فنحن أحق من الزمن أن نصون ما يضيعه.. لا جَرَم نصونه معه وهو عليه حفيظ أمين.

وقد حاولت سهير القلماوى أن تطرح وجهة نظر مضادة للعقاد ببحثها الذى ألقته فى المهرجان، كما حاول زكى نجيب محمود أن يتوسط بين الخصوم، لكن حدة الهجوم على التجديد الشعرى، كانت تعنى فى جانب منها، هو جانب ممارسة المجددين، استبقاء بعض العناصر العمودية ولو على المستويات اللاواعية من الوعى الشعرى، وذلك لتأكيد الصلة بين المجددين وأسلافهم فى تقاليد الشعر الممتدة التى اتهموا بمحاولة تدميرها خروجا على العروبة والديانة. ولذلك ظل شعر غير واحد من هؤلاء المجددين منطويا على العنصر الذى يصله بنقيضه، والذى تجلى فى الحرص على رياضة القول العمودى واللجوء إليه وعدم التخلى عنه.

أما قصيدة أمل العمودية التى فازت بالجائزة، وأتاحت له الوقوف إلى جوار كبار الشعراء فى مهرجان الأسكندرية، فكانت

قصيدة «طفلتها» التى وصفها عبد الحى دياب فى عرضه وقائع مهرجان الشعر الرابع (فى مجلة «الكاتب» المصرية العدد الحادى والعشرين الصادر فى ديسمبر ١٩٦٢) بأنها قصيدة «لا شك رائعة فى بابها» ونشرها كاملة فى مجلة «الكاتب». وظلت القصيدة منسية إلى أن نشرها أمل فى ديوانه «مقتل القمر» كما لو كان يستعيد بها عهدا ذهبيا يؤكد تواصل بعض عناصره فى شعره. والقصيدة بوجه عام من قصائد أمل العمودية المتميزة، ويصدّرها فى الديوان بما بعث على كتابتها من رؤية طفلة الحبيبة السابقة بعد خمس سنوات من الوداع، مخاطبا هذه الطفلة بقوله:

لاتفرِّى من بين يدىَّ مختبئه
خَبَتِ النارُ بجوفِ المدفأه.
أنا لو تدرينَ من كنت له
طفلة لولا.. زمانٌ فَجَأَهْ.
إنما عُمرك عمرٌ ضائعٌ
من شبابى فى الدروب المخطئه.
كلّما فزتُ بعام خَسِرَتْ
مهجتى عاما وألْقَتْ صَدَأَهْ.

ويبدو أن أصداء الاستجابة الموجبة لقصيدة «طفلتها» شجعت أمل دنقل على المضى فى الشعر العمودى، وعدم التخلى

عنه، ومن ثم واصل الكتابة العمودية، وفى الوقت نفسه تجرأ على نشر بعض شعره العمودى الذى كان قد كتبه سنة ١٩٦١ فى الأسكندرية، فأرسل إلى عبد القادر القط الذى كان رئيس تحرير مجلة «الشعر» الشهرية التى كانت تصدر فى ذلك الوقت عن وزارة «الثقافة والإرشاد القومى» قصيدة عمودية، جعل عنوانها «رسالة من الشمال» ليدل على أنه كتبها من الأسكندرية إلى الحبيبة فى أقصى الجنوب، مؤكدا غربته وحنينه إلى الجنوب الذى يتحد بالحبيبة. ونشر عبد القادر القط القصيدة فى العدد السادس من السنة الأولى لمجلة الشعر (الصادر فى يونية ١٩٦٤).

ولكن القصيدة لم تعجب أنصار الشعر الجديد هذه المرة. وجاءت الاستجابة العنيفة بالرفض متمثلة فى التعقيب الذى قدّمه أحمد كمال زكى على قصائد العدد كله فى العدد اللاحق (الصادر فى يولية ١٩٦٤). وتوقف أحمد كمال زكى المناصر للجديد عند قصيدة أمل الذى وصفه الناقد بأنه «أحد العموديين» ووصف قصيدته بأنها تمثيل مروع يظهر «فداحة العمودية» بل «مشكلة الفاقة الشعرية التى تتدثر بمسوح الصنعة من تقفية وتكرار ممل وإضافة اللفظ إلى اللفظ نفسه». وفى رأى الناقد، أن أمل لم يعش تجربة واضحة فى هذه القصيدة، وأنه لجأ إلى إيحاءات الألفاظ بل إلى مدلولاتها القاموسية، مستعيضا عن

جمودها بترديد أجزاء منها حتى لكأنه رأى فى ذلك قرعا فوق رءوس السامعين ليظلوا متيقظين.

ويبدو أن هذا الرفض العنيف أوجع أمل بما دفعه إلى التوقف عن نشر قصائده العمودية التى لم تنشر من قبل، والتحول عن القصيدة العمودية إلى قصيدة الشعر الحر، ومن ثم المضى فى الطريق الصاعد لقصائد من نوع «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» المكتوبة فى شهر إبريل سنة ١٩٦٢ وقصيدة «العشاء الأخير» المكتوبة سنة ١٩٦٣ إلى أن استجمع قواه الإبداعية الجديدة سنة ١٩٦٦ وكتب قصائده (الأرض والجرح الذى لا ينفتح، إجازة فوق شاطئ البحر، موت مغنية مغمورة، ظمأ.. ظمأ، بكائية الليل والظهيرة) التى أرهصت بكارثة العام السابع والستين، وكانت إلى جانب قصيدة «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» بداية الحضور القومى لشعر أمل دنقل الذى سرعان ما أصبح فارس قصيدة ما بعد العام السابع والستين.

ولكن هل أدى ذلك إلى اختفاء العنصر العمودى فى شعر أمل؟ لقد ظل هذا العنصر محافظا على وجوده، ابتداء من القافية التى رأى فيها قيمة موسيقية لابد من الاستفادة منها حتى النهاية، ووصلها بالوزن بما يدعم علاقات الإنشاد ولوازمه. ولم يقتصر الأمر على ذلك، فقد ظلت القصيدة العمودية تتفجر بين الحين والحين كلما وجدت الدافع إلى ذلك، على نحو ما حدث فى

المرثية التى كتبها بمناسبة وفاة طه حسين سنة ١٩٧٣ بعنوان «لا أبكيه» التى تبدأ على النحو التالى:

مصرُ لا تبدأ من مصرَ القريبه إنها تبدأ من أحجار طيبه

إنها تبدأ منذ انطبعتْ قدمُ الماء على الأرض الجديبه

ثوبُها الأخضرُ لا يبلى، إذا خلعته .. رفَت الشمسُ ثقوبه

إنها ليست عصورا فهى الكلُّ فى الواحد، فى الذات الرحيبه

أرضها لا تعرف الموت فما المو ت إلا عودة أخرى قريبه

ثلاثة أوجه للقمر

ظل أمل دنقل، فى بداية حياته الشعرية، محافظا على العنصر الرومانتيكى فى شعره، العنصر الذى ينتسب إلى خضرة القرية والعلاقات الإنسانية الدافئة والصلة الحميمة بمظاهر الطبيعة فى حياتها البسيطة، شأنه فى ذلك شأن أغلب الشعراء الذين ارتحلوا من القرية إلى المدينة، أمثال أحمد عبد المعطى حجازى الذى سبقه فى الارتحال إلى القاهرة التى رآها «مدينة بلا قلب» بالقياس إلى قريته التى تنام على مشارفها ظلال نخيل ومئذنة، فأدرك أنه غريب فى بلاد تأكل الغرباء، ضائع فى شوارع مختنقات، مزدحمات، فشوارع المدينة الكبيرة قيعان نار، تجتر فى الظهيرة ما شربته فى الضحى من اللهيب. هذا الشعور نفسه هو ما انطوى عليه أمل فى بداية حياته فى مدينة كبيرة بحجم الأسكندرية أو القاهرة، فظل يعانى من وحدة الغربة التى يعانيها القروى فى بداية تعرفه حياة المدينة الكبيرة إلى أن يألف عالمها تدريجيا، ويتعرف أسرار علاقاتها التى تستوعبه فى النهاية، وتغوى رؤيته للعالم بالانتقال من وعى القرية إلى وعى المدينة فيما يبدو أشبه بالانتقال من الطبيعة إلى الحضارة.

وتتجلى بقايا وعى القرية فى قصائد أمل التى كتبها فى بداية حياته فى المدينة الكبيرة، سواء فى دائرة الحنين إلى ذات

العيون الخضر التى اتحدت بها قريته النائمة فى أقصى الجنوب والتى كانت موضوعا لقصائد من مثل «شبيهتها» و«قلبى والعيون الخضر» و«إلى ذات العيون الخضر» و«العينان الخضراوان» وغيرها من القصائد التى صاغت وعيه القروى فى ارتباطاته العاطفية، جنبا إلى جنب الحنين العام الذى صوّرته قصيدة «رسالة من الشمال» التى كتبها بمدينة الأسكندرية فى الثانى والعشرين من إبريل سنة ١٩٦١ ليؤكد أنه لا يزال يعيش بقلبه فى قرية الجنوب لا مدينة الشمال التى هى مناجم حلم بلا معدن. وبقدر ما تتحد مدينة الشمال بالغربة والوحدة والبرودة، فى علاقاتها التى لم تفسح مكانا بعد لقادم من الجنوب، تتحد قرية الجنوب بالملاك الذى يسرى إليه الخيال، أو يستعيده كالطيف الذى تنيره عينا الحبيبة التى أرادها الحبيب قبل وجود الوجود. وتمضى قصيدة أمل على هذا النحو إلى أن يختمها بقوله مخاطبا حبيبة الجنوب:

ملاكى ترى ما يزال الجنوب
مشارق للصيف لم تعلن
ضممت لصدرى تصاويرنا
تصاوير تبكى على المقتنى
سآتى إليك أجر المسير
خطى فى تصلبها المذعن
...

وقد اتخذت ثنائية القرية/المدينة تجليات متنوعة فى شعر أمل الباكر، منها ما كان أقرب إلى التأثر المباشر بشعر أحمد حجازى، ومنها ما كان بمثابة استهلال لأفق متميز من الإبداع الذى سرعان ما كشف عن موهبة شعرية واعدة فى طريقها إلى التحقق والاكتمال. وتبرز فى هذا الجانب قصيدة «مقتل القمر» التى كتبها أمل فى حى المعادى بمدينة القاهرة فى الثانى والعشرين من يوليو سنة ١٩٦١، بعد ثلاثة أشهر على وجه التقريب من قصيدة «رسالة من الشمال» المكتوبة فى الإسكندرية، وكان أمل فى ذلك الوقت لا يزال مقيما فى الأسكندرية التى عمل فيها لفترة، متنقلا ما بينها وبين القاهرة، إلى أن حط به الرحال فى مدينة القاهرة، بعد فترة قضاها فى مدينة السويس التى قاده إليها ترحال البحث عن وظيفة. وفى القاهرة التى وصفها حجازى بأنها «مدينة بلا قلب» يكتب أمل قصيدته عن «القمر» بوصفه الرمز القروى الذى لا يغرفه أهل المدينة، ولا تتيح لهم طبيعة الحياة الصناعية فيها أن يعرفوه أو يفسحوا له المكان الذى يستحقه فى جوانحهم، فيظل غريبا فى ليل المدينة كالشاعر المرتحل إليها من القرية.

و«مقتل القمر» قصيدة رمزية بمعنى من المعانى التى تؤكد طابعها الرومانتيكى فى الثنائية المتعارضة ما بين القرية والمدينة، والقمر فيها تمثيل كنائى لكل ما ترتبط به القرية فى الثنائية

المتعارضة من براءة ووداعة ومحبة ودفء فى العلاقات الإنسانية التى لا تعرف الأثرة أو المنفعة أو المنافسة القاتلة. وسطوع القمر هو حياته المتجددة التى تؤكد انتشار القيم الجميلة والمعانى النبيلة التى يرمز إليها. أما موته فينتج عن نمط الحياة التى يحياها البشر الغارقون فى علاقات المنفعة الشرسة، وهى نمط يغترب بالإنسان عن إنسانيته وبالمدينة عن مدنيتها، الأمر الذى يؤدى إلى اختناق الرمز وموت القمر. وتبدأ قصيدة أمل على هذا النحو:

وتناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس
فى كل المدينه:
«قتل القمر»!
شهدوه مصلوبا تدلّى رأسُه فوق الشجر!
نهب اللصوصُ قلادة الماس الثمينه -
من صدره!
تركوه فى الأعواد،
كالأسطورة السوداء فى عينىْ ضرير.

والبداية تؤكد درجة لافتة من الإحكام البنائى والتدفق النظمى بالقياس إلى قصيدة «رسالة من الشمال». والنقلة من الشكل العمودى إلى الشكل التفعيلى دالة، يُؤكدها تنوع القافية

وتباين أطوال الأسطر من حيث عدد التفاعيل. وبراعة الاستهلال لافتة فى البداية السردية التى تفتح الباب لاحتمالات دلالية متعددة، احتمالات يضعنا مجراها فى علاقات المجاز الجزئى الذى تجسد فى «بريد الشمس» والمجاز الكلى الذى يبدأ وينتهى باغتيال القمر الذى شنقه أهل المدينة فوق الشجر، علامته التى تحولت إلى صليبه، وتركوه كالأسطورة السوداء فى عينى ضرير، بعد أن سرق اللصوص معنى الضوء الذى يزينه كالقلادة الماسية.

وتفتح الاحتمالات الدلالية المتعددة الباب، بدورها، لتعدد التفسيرات وتعدد الأصوات فى الوقت نفسه، على نحو يؤكد عنصرا دراميا فى القصيدة، تنطقه الأصوات المتباينة للجار والجارة، والأسئلة التى يطرحها كل منهما عن معنى القمر ودلالات حضوره التى يثير غيابها الدمع فى كل العيون البريئة. ولا تجد الأسئلة التى تلقيها الأصوات المتجاوبة صدى من إجابة، وتبقى الحقيقة الموجعة المقترنة بالحضور الشرس للمدينة هى موت القمر الذى يدثره الشاعر بعباءته، ويهجر المدينة التى تقتل القمر إلى القرية التى هى الأصل والمنبع، ويخبر أبناءها بأن أهل المدينة قتلوا أباهم القمر، وذرفوا عليه دموعا زائفة وتركوه فوق شوارع الأسفلت والدم. لكن تأتى النهاية بالمفاجأة، حاملة معنى المفارقة التى أصبحت وسيلة فنية بارزة فى شعر أمل بعد ذلك،

فالقمر موجود فى القرية، لم يقتله أهل المدينة، لأن القمر لا يموت حتى لو اغتال حضوره أهل المدينة:

حط المساء

وأطلّ من فوقى القمر

متألق البسمات، ماسىّ النظر

- يا إخوتى هذا أبوكم ما يزال هنا

فمن ذلك الملقى على أرض المدينه؟

قالوا: غريب

ظنه الناس القمر

قتلوه، ثم بكوا عليه

ورددوا «قتل القمر»

لكن أبونا لا يموت

أبدا أبونا لا يموت!

ولست فى حاجة إلى أن أؤكد الطابع التعليمى للأمثولة التى يتضمنها المجاز الكلى للقصيدة، فالقيم والمعانى التى يحتويها القمر فى إهابه الجميل لا يمكن أن تتبدد وإلا تبددت المبادئ الإنسانية. والحضور العاطفى للقمر حضور أزلى كحضور الحب الذى يتجدد كتجدد الوجود، والضوء الحانى للقمر الذى يحتضن الكائنات هو الوجه الآخر من الحياة الحميمة للقرية التى تؤمن بقيم ومبادئ لا يعرفها أهل المدينة. والثنائية

بين أهل القرية وأهل المدينة من هذا المنظور التأويلى هى ثنائية المتعارضات المتقابلة التى تضع العناصر الموجبة كلها فى جهة القرية والعناصر السالبة كلها فى جهة المدينة، وذلك على نحو تتحول به الثنائية نفسها إلى نوع من إطلاق الصفة الذى يختزل الحضور المطلق للخير والجمال والحقيقة فى عالم القرية، ويحرم عالم المدينة على نحو مطلق من الحضور نفسه. وذلك هو ما يبقى على القصيدة فى الدائرة الرومانتيكية التى تتميز بمطلقاتها الحدِّية ما بين الثنائيات المتعارضة، تلك التى يتشكل كل طرف منها بصفة وحيدة البعد لاتعرف معنى النسبية.

ولكن رمزية القمر لا تفارق أمل دنقل فى تحولاته الشعرية، ومن ثم انتقاله من وعى القرية إلى وعى المدينة، خصوصا بعد أن جذبته المدينة إليها، وجعلته يتعرف منها على ما يشده إليها، ويبعده فى الوقت نفسه عن نبع البراءة الرومانتيكى الذى بدأ منه. هكذا، يظهر القمر فى مجلى مغاير ضمن قصيدة «الوقوف على قدم واحدة» التى كتبها بعد قصيدة «مقتل القمر» بست سنوات، ونشرها فى الملحق الأدبى لجريدة «الأهرام» فى شهر ديسمبر سنة ١٩٦٦. ويعاود القمر الظهور فى هذه القصيدة على النحو التالى:

أتأذنين لى بمعطفى

أخفى به

عَوْرَةَ هذا القمر الغارق فى البحيرة
عورةَ هذا المتسول الأمير
وهو يحاورُ الظِّلال من شجيرة إلى شجيرة
يطالع الكفَّ لعصفور مُكسَّر الساقين
يلقط حبَّة العينين
لأنه صَدَّق - ذاتَ ليلةٍ مضَت -
عطاء فمك الصغير
عطاء حلمك القصير

ولا يبدو القمر فى هذا المقطع، من حيث الظاهر على الأقل، على هيئة الأب الريفى الذى لا يموت، فهو متسول أمير، يحمل معنى الغواية التى تسربت إلى دلالاته الجديدة التى ناوشها صلاح عبد الصبور، قبل أمل دنقل، مستفيداً من شكسبير، عندما صاغ فى قصيدته «نغم» (من ديوان «الناس فى بلادى» الصادر سنة ١٩٥٧) الحوار التالى:

- أشرقى يا فتنتى
- مولاىَ..!
- أشواقى رمتْ بى!
- آه.. لا تقسم على حبِّى بوجه القمر
ذلك الخدَّاع فى كل مساء
يكتسى وجها جديدا.

وكان صلاح عبد الصبور يتلاعب بأسلوب التضمين فى حواره، مستخدما ما قالته «چولييت» فى الرد على «روميو» الذى أقسم لها على حبه بالقمر الذى يكسو ذوائب الشجر، فنهته عن القسم بذلك الخداع الذى يتغير وجهه كل شهر (روميو وچوليت، الفصل الثانى، المشهد الثانى). وكان القمر فى هذا القسم قمرا مغايرا لقمر القرية فى معناه المدينى الذى أصبح متصلا بالمخادعة والتقلب والتبدل، ولكنه ظل محافظا على ملامحه التى تصله بقمر القرية، والتى تكشف عن ما يمكن أن ينتهى إليه فى المدينة، خصوصا حين تغويه المدينة وتوقعه فى شباكها، وتتركه عاريا مكشوف العورة، كأنه القمر الذى يتحدث عنه أمل دنقل فى مقطوعته التى تكشف عن درجة أعلى من نضجه الفنى.

ويغرى بهذه الدلالة فى التفسير أن الخطاب فى قصيدة «الوقوف على قدم واحدة» يتجه إلى امرأة غاوية، تلقى شباكها على فتى قروى، تراوده عن براءته بما يلقى به فى أنياب اللحظة الدنسة لفراش الوهم المخمور، وذلك على نحو يدنى بالفتى القروى من القمر المنتسب إلى ليل القرى، ويضع كل واحد منهما موضع الآخر فى مناقلة الدلالة، فتغدو غواية الفتى القروى هى الوجه الثانى من غواية القمر الذى يسقط فى شرك الفتنة عاريا. تظهر عورته كالمتسول الأمير حين يغرق فى بحيرة اللذة، لأنه صَدَّق شبيهة المرأة التى خدعته كلماتها، وأسقطته فى شباك

الحلم القصير الذى قادته إليه، فلم يبق للفتى المتحد به سوى استئذان هذه المرأة فى أن يخفى بمعطفه عورة القمر التى هى عورته. والاستئذان لا يخفى علاقة المتسول الأمير بالقَسَم فى أبيات شكسبير التى يكسو فيها القمر بضوئه ذوائب الشجر، كما لو كان يحاور الظلال من شجيرة إلى شجيرة فى أبيات أمل التى تضيف مطالعة الكف لعصفور مكسور الساقين، فى الدلالة على برىء آخر وقع فى غواية المدينة التى تجسّدت على هيئة امرأة.

وتمضى سنوات ثلاث على نشر قصيدة «الوقوف على قدم واحدة»، وينشر أمل ديوانه «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة»، ويصبح فى طليعة الشعر القومى، ويغدو صوته أعلى الأصوات الشابة وأكثرها تأثيرا بعد كارثة ١٩٦٧. ولكنه لا ينسى «القمر» الأب الذى ينتسب إليه أهل القرية، والمتسول الأمير الغارق فى بحيرة الغواية، فيعود إليه سنة ١٩٦٩ بقصيدة عنوانها «ليس إلا الغبار» منشورة فى جريدة «العمال» القاهرية (العدد ٩٠ بتاريخ الخميس ١٩٦٩/٨/٧) ولم تنشر فى ديوان له إلى اليوم. وكان أمل يريد فى هذه القصيدة أن يؤكد مقتل القمر من جديد، لكن فى سياق أكثر تعقيدا واتساعا من سياق ثنائية القرية/المدينة، سياق مناخ مابعد العام السابع والستين، حيث قنابل النابالم التى كانت تقذفها الطائرات الإسرائيلية على الأبرياء العرب، وإعلانات «الكوكاكولا» التى كانت تدل على سطوة الولايات

المتحدة، كما كانت تدل على علاقتها الوثيقة بأدوات الدولة التسلطية. وأخيرا، هناك المركبات الفضائية التى حطّت على وجه القمر مستبدلة عهدا بعهد وعالما بعالم. وتبدأ القصيدة على هذا النحو:

قتلوا وجهك الحلو داخل قلبى الحزين
قتلوا وجهك الحلو منذ سنين
شارة «الكوكاكولا» على صدر
مأمور سجن المدينة
شارة «المافيا» فوق مبنى الدفاع،
تحمل «الشيكولاتة» للاجئين الجياع،
وهى تكوى جلودهم بالرصاص،
بنجمة داوود فى بيت لحم!.
ربما لانراك إذا غمرتنا الليالى الحزينه،
غير قرص دقيق ودم،
غير قرص دقيق ودم،
يتلهى به الصبية الجائعون.
معذره..
عندما هبط النسر فوق أخاديدك
الغائره
لم أره

كأن بينى وبينك وابلٌ
من غبار «النابالم»
ومن قاذفات القنابل.

وتختفى كل معانى البراءة ودلالات القرية والإشارة إلى بحيرة الغواية فى هذه الأبيات، وينداح التعارض بين القرية والمدينة فى تعارض أوسع يضمهما معا فى دائرة الوطن المهزوم، المستغل، مقابل دائرة المستعمر الغاصب الذى يمتص الدم. ويغدو القمر فى هذه الثنائية الجديدة قرين أحلام العدل الاجتماعى والوحدة القومية والحرية السياسية التى ضاعت، والتى اغتالتها الأيدى التى اغتالت القمر- الوطن منذ سنين، وتركت شاراتها علامات عليها، ابتداء بشارة «الكوكا» على صدر مأمور السجن، وانتهاء بشارة «المافيا» فوق مبنى وزارة الدفاع الإسرائيلية. والنتيجة هى الكارثة القومية التى أحالت القمر إلى قرص دقيق ودم، وحالت بيننا ورؤية القمر الذى اختفى تحت وابل من غبار النابالم. وتضيف القصيدة:

قتلوا وجهك الحلو داخل قلبى الحزين
قتلوا وجهك المستكين
عندما أنبأونى بأن البشر
يطأون بأقدامهم فوق وجه القمر
لم أرق دمعة، لم أبث الأنين، كنت أعرف أنك مت،

تفتت منذ سنين
وتبعثرت فى الطرق الزائفة.

وتمضى القصيدة على هذا النحو لتصل العنف الوحشى للاستعمار والقمع التسلطى لسلطة الحكم المحلى بغزو الفضاء الذى أدّى إلى اقتحام سطح القمر، ومن ثم تحويله من حلم رومانتيكى ورمز للعشق الإنسانى الدافئ فى مخيلة البشر إلى كوكب خاو من صخور نارية وتربة لا تعرف الماء فى واقع خشن يخلو تماما من الشاعرية. وربما كان إدراك أمل لهذا الواقع الخشن هو دافعه إلى إفراغ القصيدة من عنصر الشاعرية، وإثقالها بالمفردات التى تنقل إليها قسوة الواقع المعاش فى عنفه الدموى واستغلاله الوحشى وقمعه التسلطى، وذلك إلى الدرجة التى أوقعت القصيدة نفسها فى درجة عالية من النثرية التى باعدت بينها وبين الشعر، وقاربت بينها ولغة الجرائد اليومية المثقلة بالكوارث، تلك اللغة التى لم يفلح أمل فى إعادة صياغتها بطريقة جمالية تخلق من تجليات القبح أفقا للشعر، وفضاء لإبداعه، فضاع القمر بمعناه الإبداعى شأنه شأن القمر الرومانتيكى القديم، ولم يبق من كليهما سوى الغبار على أرض الموت والقنبلة. ولذلك لم يقبل أمل لهذه القصيدة أن تنشر فى واحد من دواوينه التى أصدرها فى حياته، وظلّت حبيسة العمود الذى نشرها فيه للمرة الأولى بجريدة «العمال» سنة ١٩٦٩.

حكاية نقدية

قصيدة أمل دنقل «الوقوف على قدم واحدة» من قصائده غير الشهيرة، كتبها سنة ١٩٦٦، ونشرها فى الملحق الأدبى لجريدة «الأهرام» فى شهر ديسمبر من العام نفسه، حين كان الملحق تحت إشراف لويس عوض (١٩١٥-١٩٩٠) الذى أسهم فى تقديم أمل إلى الحياة الثقافية منذ أن نشر له قصيدة «العار الذى نتقيه» فى الحادى عشر من شهر أغسطس سنة ١٩٦١. ويبدو أن العلاقة بين أمل ولويس عوض توثقت منذ مطالع الستينيات، خصوصا بعد أن رأى لويس عوض فى أمل شاعرا واعدا من شعراء الرفض. وظل أمل حريصا على هذه الصداقة. وفى الوقت نفسه، حريصا على الاستجابة بشكل أو آخر إلى اهتمامات لويس عوض الثقافية التى جذبته إليها بمعنى من المعانى فى هذه المرحلة الباكرة.

وقد حمل أمل إلى لويس عوض قصيدته التى استجاب فيها إلى بعض غواياته الثقافية، ومنها الاهتمام بعوالم الأسطورة الفرعونية ورموزها وإشاراتها بوصفها منبع الحضارة المصرية التى تبدأ من أحجار طيبة، ووصل ذلك بما يبين عن ثقافة إنسانية واسعة لا تغفل الموروث الأدبى الذى تخصص فيه لويس

عوض. وكانت قصيدة أمل عن «أفعى» من الأفاعى اللائى أنزل النساء منزلتهن فى الغواية، كاشفا عن سوء ظن متأصل بالمرأة، لعله بعض موروثه الصعيدى الحدّى، أو لعله نتيجة سلبية من تجارب المراهقة. المهم أن القصيدة تدور حول امرأة تنسى حزام خصرها فى العربات الفارهة، وتدفع من يقترب منها إلى السقوط فى أنياب اللحظة الدنسة ومطاردة فراش الوهم. وتقف القصيدة على هذه المرأة مقدمة إياها فى صور بصرية متتابعة، تقلب السمع بصرا، وتكشف عن احتمالات الغواية على النحو التالى:

يهتزُّ قرطُها الطويل
يُراقصُ ارتعاشَ ظلِّه
على تَلَفُّتَاتِ العُنقِ الجميل
وعندما تلفظُ بِذْرَ الفاكهة
وتطفئُ التبغةَ فى المنفضةِ العتيقةِ الطراز
تقولُ عيناها: استرحْ
والشفتانِ .. شوكتان.

ويعرف قارئ أمل أسلوبه على الفور فى تقنية الوصف التى أحكمها فى قصائد أخرى كل الإحكام، ولكنها فى هذا المقطع تمضى غير كاشفة عن احتمالات دلالية متعددة، بل عن دلالة وحيدة البعد تحاول التقاط المظهر الأول للغواية. ويمكن للعين الفاحصة أن تلمح بعض نتائج الحرص على لزوم القافية،

جنبا إلى جنب مفارقة الوصل بين القرط الذى يبرز تلفتات العنق الجميل وتلفظ بذر الفاكهة وإطفاء السيجارة فى منفضة عتيقة الطراز، وتلك ترابطات تحاول الصعود بالسياق إلى المفارقة الأخيرة التى تجمع ما بين دعوة العينين وتحذير الشفاه.

ويأتى بعد ذلك مقطع مغاير على سبيل الإشارة، يناوش الدلالة المركزية بردها إلى ما يشبهها أو يضيف إلى معناها. ونقرأ:

تبقين أنت: شبحا يفصل بين الأخوين
وعندما يفورُ كأسُ الجعة المملوء
فى يد الكبيرْ:
يقتُلكِ المقتولُ مرتين.

وهو مقطع غامض يصعب تناوله على أنه اطراد عادى فى السياق الذى تنبنى عليه القصيدة. وبقدر إشارة المقطع إلى المرأة التى يمكن أن تزرع الفتنة بين الأخوين، معيدة المعنى المتكرر للمرأة الأفعى التى تنفث سمها المدمر لأنبل الروابط، فإنه يحيل إلى مجهولات تظل من قبيل الأسئلة المعلقة عن ما يقوم به المقتول من قتل مرتين، عندما يفور كأس الجعة المملوء فى يد الأخ الكبير! هل يحيل أمل فى هذا المقطع إلى حكاية قديمة على سبيل الأمثولة؟ هل يشير إلى أسطورة قديمة يضيف بها إلى التجربة التى يعالجها عمقا إنسانيا؟ هل يتحدث على سبيل المجاز الذى

تداعت لوازمه من غواية المرأة إلى غواية الخمر التى هى الوجه الآخر من المرأة التى تفرق بين الأخ وأخيه؟ ولكن لماذا الأخ الأكبر والأخ الأصغر؟ هل يشير إلى كليب وأخيه الزير سالم الذى كانت تناوشه جليلة زوج كليب الذى حاولت أن توغر صدره على أخيه؟ ولو كانت الإجابة عن السؤال الأخير بالإيجاب فما علاقة كأس الجعة الذى يفور بهذه الإشارة؟

المؤكد أن لويس عوض احتار فى فهم المقطع، وهو يطالع مخطوطة القصيدة التى قدّمها إليه أمل كى ينشرها فى الملحق الأدبى لجريدة «الأهرام». وفوجئ أمل بلويس عوض يسأله عن معنى المقطع، وهو الذى قدّر أن مثل هذا المقطع لن تغيب دلالته على لويس عوض العارف بالأساطير الفرعونية القديمة والأدب المصرى القديم، فأخبر لويس عوض أنه يشير إلى قصة الأخوين الشهيرة فى الأدب الفرعونى التى تصور الصراع بين أخوين بسبب امرأة هى زوج أحدهما. وتذكر لويس عوض القصة، وأكمل القصيدة التى أذن بنشرها فى الملحق الأدبى لجريدة «الأهرام» منذ ما يزيد على خمسة وثلاثين عاما.

ويبدو أن سؤال لويس عوض، الناتج عن حيرته فى فهم المقطع، كان بمثابة لحظة كشف لأمل، لحظة كشف دفعته إلى مراجعة موقفه من الأساطير والآداب القديمة بوجه عام، سواء من حيث صلتها الفعلية بالوجدان الجمعى للذاكرة الثقافية التى

توجّه إليها بشعره، أو إمكانات تأثيرها فى التجمعات التى كان ينشدها أمل قصائده. وسأل أمل نفسه، فيما أخبرنى بعد ذلك، وفيما أعلنه هو أكثر من مرة، عن جدوى الاهتمام بتراث ثقافى لا يعيش إلا فى دائرة محدودة جدا ، وبعيدا عن الوعى الجمعى الذى يستبعده من ذاكرة العارفين. وإذا كان هذا النوع من الإشارة قد صعب على لويس عوض، وهو على ما هو عليه من معرفة بالأدب الفرعونى، فما بال القراء العاديين الذين ليسوا فى ثقافة لويس عوض، ولا حاجة بهم إلى ثقافة لويس عوض ليستمتعوا بجمال الشعر، أو يتأثروا بترابطاته الدلالية وتداعيات إشاراته التى لا حاجة بها إلى الاستغلاق؟! وانتهى أمل إلى الإيمان بأن التراث الحقيقى الذى يجب أن يلجأ إليه الشاعر المعاصر، ويستعين به فى بناء عالمه الشعرى، هو التراث الذى يعيش فى وجدان الناس، ويلامس العصب المتوتر الحى من ذاكرتهم الثقافية، وذلك هو التراث العربى.

وكانت نتيجة هذه الواقعة ترسيخ ما مضى فيه أمل دنقل بعد ذلك فى علاقته بالتراث الإنسانى، حيث استقر فى وعيه أن الشاعر المعاصر ليس فى حاجة إلى اللجوء إلى تراث غريب على وجدان جمهوره، وأن استخدام أساليب الإشارة أو التضمين أو حتى الأقنعة الغربية تقلل من إمكانات نجاح القصيدة بالقدر الذى تتباعد به الأساليب أو الأقنعة عن الذاكرة الثقافية العامة،

وأن غربة الإشارة كغربة القناع عن الوجدان القومي هي الوجه الآخر من غموض التضمين الذي يحول بين القصيدة وتوسيع دوائر تلقيها. ولأن أمل كان يريد لقصيدته أن تؤدي دورها في تثوير الواقع، معتمدة على علاقتها الحميمة بالمستمعين الذين تسعى إلى التأثير فيهم، فقد علمته هذه الواقعة اجتناب الإشارات البعيدة والأقنعة الأجنبية، ودفعته دفعا إلى الغوص عميقا في تراثه العربي بحثا عن مصادر جديدة للإلهام، وكشفا عن إمكانات واعدة من التضمين، وطلبا للإشارة التي تستطيع إثارة تداعيات الذاكرة وترابطاتها الشعورية بمجرد أن يطالعها القارئ في القصيدة.

وحسم أمل أمره في هذه القصيدة التي لم تكن من قصائده المتميزة على أي حال وأسقطها عمدا من ديوانه الأول «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» الذي أصدره عن دار الآداب في بيروت سنة ١٩٦٩، وجمع فيه أبرز القصائد التي كتبها منذ أبريل سنة ١٩٦٢، وهو الشهر الذي كتب فيه قصيدته «كلمات سبارتاكوس الأخيرة»، إلى يونيو سنة ١٩٦٨، حين كتب قصيدته «من مذكرات المتنبي في مصر» في الذكرى الأولى لكارثة يونيو ١٩٦٧. ولم ير أمل في قصيدة «الوقوف على قدم واحدة» ما يمكن أن يضيف، أو حتى يرتفع إلى مستوى قصائده الشهيرة التي ضمّ منها ديوانه الأول «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»

قصائد:«السويس» و«الموت فى لوحات» و«أشياء تحدث فى الليل» و«حديث خاص مع أبى موسى الأشعرى» وغيرها من القصائد التى أكّدت الحضور الشعرى الطاغى لأمل دنقل فى الأعوام التى أعقبت هزيمة العام السابع والستين. وظل متناسيا قصيدة «الوقوف على قدم واحدة» إلى أن أصدر ديوانه الثانى «تعليق على ما حدث» سنة ١٩٧١. فوضع فيه القصيدة ليكمل الديوان، ويتناسب مع إضافة قصيدة «حكاية المدينة الفضية» التى كانت أولى قصائده التى نشرتها مجلة «المجلة» القاهرية فى أكتوبر سنة ١٩٦١.

الطريف الذى أذكره، بعد مرور كل هذه السنوات على وفاة أمل دنقل، رحمة الله عليه، أننى كنت أتجادل وإياه حول علاقة الشعر بالأسطورة، وأنه قصَّ علىّ هذه الواقعة ليدلل بها على صحة رأيه. وبعد أن فرغ من الرواية، حاولت أن أختبر ذاكرتى وأتذكر تفاصيل قصة الأخوين، فوجدت أننى لم أستطع تذكرها. ولذلك استعنت بكتاب سليم حسن عن «الأدب المصرى القديم» أو «أدب الفراعنة» كى أتعرف هذه التفاصيل. وكان ذلك فى ذاته دليلا على قوة الحجة التى انتهى إليها أمل دنقل، والتى لم تقنعنى تماما فى هذه السنوات البعيدة، فقد كنت أرى الأمر - وأحسبنى لا أزال - من منظور مغاير بعض الشئ، وأنظر إلى عنصر القيمة فى «الإشارة» من حيث قدرتها على أن تتناغم

وسياق القصيدة، ومن حيث ما تضيفه إلى هذا السياق حتى لو لم يكن القارئ يعرف عن تفاصيل تاريخ هذه الإشارة شيئا، فالأهم هو ما يشعر به هذا القارئ من تجاوب الإشارة مع السياق، وإسهامها فى توليد دلالاته، ومن ثم تحوّلها إلى عنصر فاعل من عناصر قيمة القصيدة. والأكثر أهمية بالطبع أن يكون المأثور الذى يرجع إليه الشاعر إنسانيا فى معناه، يستطيع أن يضيف عمقا فعليا للتجربة، وأن يتصل على نحو أو آخر بوجدان القراء وتجاربهم الشعورية، فذلك ما يجعل نجاح استخدام هذا المأثور مرهونا بقدرته الذاتية على التفاعل مع السياق وتوليد استجابة جمالية متناغمة.

ويمكن أن نلجأ إلى لغة البلاغيين القدماء فى هذا السياق ونقول إن المأثور القديم الذى يشير إليه الشاعر فى القصيدة، أو يقوم بتضمين بعض أجزائه، أو يستعير قناعا من أقنعته، ينبغى أن يؤدى دوره بوصفه معنى أولا، أى بوصفه قابلا لأن يفهم داخل علاقات القصيدة فهما عاديا لا يحتاج إلى شرح أو إضافة أو هامش، وأن معناه الأول يجب أن يكون على درجة من السلاسة التى تفضى إلى المعنى الثانى الخاص، حيث المأثور القديم وسياقاته المتجاوبة ودلالاته الموازية، وذلك على نحو يعين معه المعنى الأول على الوصول إلى المعنى الثانى، ويكمل المعنى الثانى المعنى الأول بما يمنحه عمق الامتداد الإنسانى.

ولكن يظل الحق كل الحق مع أمل فى أن أسلوب «الإشارة» أو «التضمين»الذى يلجأ إليه الشاعر فى القصيدة لا ينبغى أن يتحول إلى نوع من استعراض العضلات الثقافية، أو إثقال القصيدة بما تنوء بحمله من إشارات لا تؤدى إلا إلى تشتيت انتباه القارئ، وإضاعة عفوية التلقى التى تحتاج إلى علاقة حميمة مباشرة ما بين القارئ الذى يتأثر والقصيدة التى تؤثّر فيه بقدرتها الفورية على إدخاله إلى عالمها الفريد. ولا جدال فى أن كل ما يحول دون متعة التلقى، ويستبدل بها مشقة البحث عن معانى الإشارة أو مقصد التضمين، شئ بعيد عن معنى الفن ووظيفته.

أما قصة الأخوين فلا بأس من تلخيصها بإيجاز عن كتاب سليم حسن حتى لا يترك بعض القراء هذه الصفحات وفى أنفسهم سؤال من غير إجابة. وتحكى القصة عن أخوين مخلصين كانا يعيشان معا، كبيرهما متزوج وأسمه «أنوبيس» وصغيرهما غير متزوج ويسمى «باتا»، وكان ساعد أخيه الأكبر فى فلاحة الأرض وزراعتها وتربية أنعامها. وفى يوم كانا يزرعان فى الحقل فاحتاجا إلى بعض البذور، وذهب الأخ الصغير إلى البيت ليحضرها، وكانت زوجة أخيه الكبير تمشط شعرها، فما أن رأته يحمل قدرا كبيرا من البذور على ساعده حتى راقها جماله وأعجبت بقوته، فراودته عن نفسه، فرفض الاستجابة لها

ونهرها، فأضمرت المرأة في نفسها الكيد له، وادّعت لزوجها أن أخاه الصغير راودها عن نفسها، فغضب الأخ الكبير وصمم على قتله عندما يعود بالماشية، واختبأ وراء الباب لهذه الغاية. وما أن قرب الصغير من البيت حتى أخبرته بقرة من التى كان يسوقها بما دبُر له، ففر «باتا» وتبعه «أنوبيس» بسلاحه. ولكن إله الشمس حجز بينهما بخلق بحيرة مليئة بالتماسيح، فعجز «أنوبيس» عن اللحاق به، وجرت بينهما محادثة برأ فيها «باتا» نفسه، وأبان عزمه على الرحيل إلى وادى الأرز، وأنه سيضع قلبه على زهرة فى أعلى إحدى أشجاره، وعيّن له علامة إذا حدثت كانت دليلا على وفاته، وأنه فى انتظار أخيه الذى عليه البحث عن قلبه ووضعه فى الماء كى تعود إليه الحياة وينتقم من قاتله.

وبعد هذه المحاورة عاد الأخ الكبير إلى بيته وقتل زوجه انتقاما لأخيه. أما الأخ فقد ذهب إلى حيث أراد، واقترن بزوج فائقة الجمال، بلغ جمالها مسامع الفرعون الذى استولى عليها، واتخذها محظية عنده. ورضيت المرأة بحياة النعيم والسلطة فى بلاط الفرعون فنسيت حبها لزوجها الذى ظلت تخاف من انتقامه. وبسبب هذا الخوف، أغرت الفرعون بقطع شجرة الأرز التى تحمل قلب الزوج الذى سقط بسقوط الشجرة ومات. وعندئذ، حدثت العلامة التى ذكرها الأخ لأخيه ليعلم بها أمر موته – وهى فوران إبريق الجعة – فسعى فى الحال إلى إنقاذ أخيه وتم له

ذلك. وتمضى القصة مع الأخ الصغير، فيذهب إلى زوجه فى قصر الفرعون محاولا استردادها، لكن الزوج نفرت منه وأغرت الفرعون بذبحه، فتطايرت منه نقطتان من الدم نبتت منهما شجرتان من الأثل سكن فيهما «باتا» الذى عاد إلى الحياة مرة أخرى، وانتقم لنفسه من الزوج الخائنة بقتلها.

وأحسب أن هذه القصة صادفت هوى فى نفس أمل دنقل حين قرأها فى كتاب سليم حسن فعلقت بذهنه، إلى أن جاءت قصيدة «الوقوف على قدم واحدة» التى بعثت القصة من مكمنها فى الذاكرة، فخرجت على شكل المقطع الذى يخاطب المرأة الغاوية فى القصيدة بقوله:

تبقين أنت: شبحا يفصل بين الأخوين،
وعندما يفور كأس الجعة المملوء
فى يد الكبير:
يقتلك المقتول مرتين.

وأحسب أن معنى المقطع قد تكشف بالقصة، فالمرأة الغاوية يمكن أن تفسد العلاقة بين الإخوة، وفوران كأس الجعة المملوء فى يد الأخ الكبير هو علامة موت الأخ الصغير الذى يطلب من أخيه النجدة، وقتل المرأة من المقتول مرتين إشارة إلى قتل الزوج «باتا» مرتين بواسطة الزوجة الخائنة التى استطاع أن يقتلها فى نهاية الحكاية. وكان أمل يريد أن يضفر السياق

الخاص للحكاية فى السياق العام للقصيدة، متأثرا بأسلوب الإشارة الذى انتقل إلى شعراء الجيل السابق عليه من شعر الشاعر ت. إس. إليوت، وهو الذى استهوى صلاح عبد الصبور فى قصائده الذائعة. ولكن لهفة أمل على مباراة شاعر كبير مثل صلاح عبد الصبور، وحرصه على أن يستفيد من الأسطورة الفرعونية التى أهملها الشعراء الذين أغوتهم الأسطورة اليونانية والفينيقية، دفعا به إلى هذا التوظيف الذى لم يحقق المقصود منه، فظلت الإشارة مستغلقة على فهم المتلقى دون شرح، عاجزة عن التفاعل مع السياق، كأنها عائق يعوق تدفق المعنى وانسياب الدلالات. وإذا لم يكن الأمر كذلك فكم، يا ترى، من القراء من يستطيع أن يفهم هذا المقطع من غير الحكاية التى نقلتها عن سليم حسن؟ أترك لكم الإجابة التى يكتمل بها مغزى الحكاية النقدية.

الشاعر القومى

أمل دنقل واحد من أبرز الشعراء العرب فى عالم ما بعد كارثة العام السابع والستين. ولا تحتسب المكانة، فى هذا السياق، بالكم الشعرى الذى كتبه الشاعر، أو الدواوين التى أصدرها، فأعمال أمل دنقل قليلة مثل عمره القصير، ولكنها أعمال متميزة بما تنطوى عليه من إنجاز ودلالة، ابتداء من ديوان «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» الذى لفت إليه أنظار الأمة العربية عام ١٩٦٩، وكان بمثابة احتجاج وإدانة للعالم الذى أدى إلى هزيمة يونيو ١٩٦٧، مرورا بديوان «تعليق على ما حدث» عام ١٩٧١ الذى كان استمرارا لاتجاه الديوان الأول، وكذلك ديوان «العهد الآتى» الذى صدر عام ١٩٧٥ والذى وصلت فيه تقنية الشاعر إلى ذروة اكتمالها. وأخيرا ديوان «أوراق الغرفة ٨» فى عام ١٩٨٣، وقد أصدره أصدقاء الشاعر بعد وفاته بشهور، وأشرفت على طباعته بنفسى فى «هيئة الكتاب» مع تقديمى له، وصدر بمناسبة مرور أربعين يوما على وفاته، وتولَّت عبلة الروينى الإشراف على طباعة ما أتمَّه من «أقوال جديدة عن حرب البسوس» الذى صدر عن دار المستقبل العربى فى القاهرة عام ١٩٨٤، قبيل نشر الأعمال الكاملة التى أشرفت عبلة الروينى على أكثر من طبعة لها.

هذه الأعمال القليلة، نسبيا، تنطوى على عالم توازى خصوصيته أهميته فى تاريخ الشعر العربى المعاصر، فهى أعمال شاعر وصل بالمحتوى القومى للشعر إلى درجة عالية من التقنية الفنية والقيمة الفكرية، وذلك إلى الحد الذى يمكن أن نقول معه إن شعر أمل دنقل هو المجلى الحداثى الأخير للرؤية القومية فى الشعر العربى المعاصر، هذه الرؤية التى دفعته إلى اختيار رموزه من التراث العربى، وصياغة أقنعته من الشخصيات الرمزية الثرية فى هذا التراث، القادرة على إثارة اللاشعور القومى لجماهير القراء العرب. ولذلك كان ديوانه الأول «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» علامة مؤثرة، فالأقنعة التى ينطوى عليها، والأصوات الناطقة فى القصائد، ذات ملامح تراثية، وصلت بينها وبين القراء وصلا حميما. وأضاف إلى أهمية هذا الوصل ما تميزت به قصائد الديوان من تقنية فنية عالية، جعلت من أمل دنقل واحدا من أهم شعراء العرب الشباب فى عالم ما بعد العام السابع والستين.

لقد احتوى هذا الديوان على قصائد «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» و«حديث خاص مع أبى موسى الأشعرى» و«من مذكرات المتنبى فى مصر». وكلها قصائد تلح على إثارة المعطيات التراثية الكامنة فى وعى المتلقى ولا وعيه على السواء، أو تستغل المخزون الشعورى للمتلقى كى تدخل به إلى عالم الشاعر، فتؤهله

للاتحاد بشخصيات الشاعر ورموزه. وتضمنت هذه القصائد «الأقنعة» الشهيرة التى عرف بها أمل دنقل وأصبحت علامة عليه. «والأقنعة» رموز فى هيئة أشخاص تراثية فى الأغلب، يختفى وراءها الشاعر، فينطق صوتها الذى هو صوته، ويجسِّد من خلالها، وبواسطتها، تجاربه ونظرته إلى العالم، على نحو يتباعد عن الذاتية المباشرة التى كانت سمة للشاعر الرومانسى، ويؤكد موضوعية الإبداع والتلقى على السواء. فالقناع يتيح للشاعر خلق موازيات رمزية تجسِّد نظرته إلى العالم، ويوصل صوته عبر وسائل مراوغة، ويتيح للشاعر - كذلك - اكتشاف تجربته خلال آخر يشبهه بأكثر من معنى. وفى الوقت نفسه، يصل القناع ما بين القارئ وشخصيات الشاعر، والاستجابة إلى صوتها الذى هو صوت الشاعر، والتفاعل مع موقفها القديم الذى يسقط نفسه على الموقف المعاصر الذى يعانى منه الشاعر والقارئ.

هكذا، كانت قصيدة «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» واحدة من القصائد اللافتة بعد هزيمة العام السابع والستين. جذبت الأنظار إليها وإلى شاعرها، وأعادت إلى الأذهان مأساة «زرقاء اليمامة» التى حذَّرت قومها من الخطر القادم فلم يصدقوها، كأنها صوت الإبداع الذى كان يحذر من الخطر القادم فى العام السابع والستين فلم يصدقه أحد إلا بعد أن حدثت الكارثة. وإذ أكد «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» التشابه بين الماضى

والحاضر، فإنه أكد الهوية القومية لشعر أمل دنقل من حيث وصل الرموز بجذورها فى التراث العربى الذى يصل بين المبدع والقارئ، ومن حيث ربط هذه الهوية برؤية لاترى إمكانا للمستقبل إلا بنهضة قومية تستعيد أعظم ما فى الماضى من خبرات وتتجاوز ما فى الحاضر من ثغرات.

ولا شك أن جانبا لافتا من التأثير الذى تركته هذه القصيدة يرجع إلى طبيعة الصوت الذى ينطقه القناع بها، فهو صوت المواطن البسيط الذى يقف أعزل بين السيف والجدار، يصمت كى ينال فضلة الأمان، كأنه عبد من عبيد عبس يظل يحرس القطعان، يصل الليل بالنهار فى خدمة السادة، طعامه الكسرة والماء وبعض التمرات اليابسة. وحين تقع الواقعة لا يملك هذا العبد سوى التوجّه إلى «زرقاء اليمامة» التى هى مثله بمعنى من المعانى، كى ينفجر فى حضرتها بالكلمات التى تقول:

أيتها العرافة المقدّسه

جئت إليك .. مثخنا بالطعنات والدماءْ

أزحف فى معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدّسه

منكسر السيف، مغبّر الجبين والأعضاءْ

أسأل يا زرقاء

عن فمك الياقوت، عن نبوءة العذراء

عن ساعدى المقطوع.. وهو ما يزال ممسكا بالراية المنكّسه

عن صور الأطفال فى الخوذات ملقاة على الصحراء
عن جارى الذى يهم بارتشاف الماء
فيثقب الرصاص رأسه فى لحظة الملامسه
عن الفم المحشو بالرمال والدماء
أسأل يا زرقاء
عن وقفتى العزلاء بين السيف، والجدار

... ...

كيف حملتُ العار
ثم مشيت، دون أن أقتل نفسى، دون أن أنهار
ودون أن يسقط لحمى من غبار التربة المدنسه.

هذا العبد الذى ينطق فى القصيدة كان يجسّد صوت الشاعر من ناحية، وصوت المواطن العربى المسكين الذى مزقته الهزيمة من ناحية ثانية. ولذلك اتحدت جماهير القراء بصوت هذا العبد العبسى البائس الذى دُعِىَ إلى الميدان، والذى لا حول له ولا شأن، فانهزم، وخرج من جحيم هزيمته عاجزا، عاريا، مهانا، صارخا، كأنه صدى يجسِّد ما فى داخل كل قارئ عربى للقصيدة فى الوقت الذى كتبت فيه. وإذا كان صوت هذا العبد العبسى شاهدا على الهزيمة فإن بكاءه فى حضرة زرقاء اليمامة، العرافة المقدسة، شاهد على ما يمكن أن يفعله الشعر فى زمن الهزيمة، خصوصا من حيث هو صورة أخرى من هذه العرافة: يرى ما لا

يراه الآخرون، ويرهص بالكارثة قبل وقوعها، وينطق شهادته عليها بعد وقوعها، ويتولى تعرية الأسباب التى أدَّتْ إليها، غير مقتصر على الإدانة السلبية فى سعيه إلى استشراف أفق الوعد بالمستقبل الذى يأتى بالخلاص.

ولذلك كان بكاء هذا العبد فى حضرة زرقاء اليمامة، مثل شهادته، علامة على أسباب الهزيمة التى ترتبت على غياب الحرية والديموقراطية عن قبائل «عبس» العربية، من العصر الجاهلى إلى العام السابع والستين، حين كتبت هذه القصيدة، كما كان هذا البكاء تأبينا لزمن مضى، وإدانة لأخطاء زمن لم يخلف سوى الكارثة، وبحثا عن زمن يأتى بخلاص من هذه الكارثة.

وإذا كان تأثير القصيدة يرجع إلى طبيعة قناعها، والاتحاد الشعورى واللاشعورى الذى يقيمه القناع بين صوته وصداه عند القارئ، فإن الجوانب الأخرى من نجاح القصيدة ترجع إلى بقية خصائصها الأسلوبية، حيث تتجاور الصياغة العربية المحكمة مع الإيقاعات الإنشادية. وتتآلف لغة الصور التى تخاطب العين ولغة المدركات التى تخاطب السمع، وتتوازى التضمينات الشعرية القديمة مع الإشارات السياسية المعاصرة، ويتقابل الموقف السياسى الذى يسعى إلى تأكيد حق المواطن العربى فى صياغة مصيره مع صوت الشاعر الذى يؤكد دور الشعر فى تحرير الوطن والمواطن.

ولقد كانت هذه القصيدة، في الوقت نفسه، بداية رحلة الأقنعة الجسورة التى أنطقت الكثير من المسكوت عنه في وجدان الطليعة ووعيها، بل المكبوت من مشاعر الجماهير العربية وأحزان تجمعاتها القومية، كما كانت بداية الأقنعة التى تولَّتْ الإدانة والتعرية والمراجعة والمساءلة فى آن. أقصد إلى الأقنعة التى انطلقت بصوت أبى موسى الأشعرى، فى قناعه الذى يؤكد دلالة الموقف الذى يدين جميع الأطراف، فيخلع الجميع كى يسترد المؤمنون الرأى والبيعة، وصوت المتنبى الموجع فى قناعه الذى ينطق لغة السخرية، بعد العام السابع والستين، على هذا النحو:

ساءلنى كافور عن حزنى
فقلت إنها تعيش الآن فى بيزنطة
شريدة... كالقطة
تصيح «كافوراه.. كافوراه»
فصاح فى غلامه أن يشترى جاريةً رومية
تُجْلَدُ كى تصيح: «واروماه.. واروماه»
لكى تكون العين بالعين
والسنُّ بالسنِّ.

واستمرت الأقنعة فى قصائد أمل دنقل ودواوينه اللاحقة تؤكد البعد القومى لشعره، وتحتفى بصوت المواطن العربى البسيط الذى يجسِّد القناع التراثى همومه وتطلعاته وأحلامه.

ولذلك تجاوب الصوت التراثى فى «فقرات من كتاب الموتى» مع القناع الذى انطوت عليه قصيدة «الحداد يليق بقطر الندى» فى الديوان الثانى «تعليق على ما حدث»، كما تجاوبت أقنعة الديوان الثانى مع «أوراق أبى نواس» و«رسوم فى بهو عربى» فى الديوان الثالث «العهد الآتى»، حيث الإفادة من التراث الدينى الإنسانى فى تأكيد معنى «العهد الآتى» الذى يحل محل «العهد القديم». وتتجاوب أقنعة الديوان الثالث مع أقنعة الديوان الأخير الذى غدا كله أقنعة مستعارة من سيرة «المهلهل» أخى «كليب» المقتول. ومع الأسف لم يتح للشاعر الوقت لإكمال كتابة هذا الديوان «الأقنعة» فقد دهمه المرض اللعين بعد أن فرغ من القصيدتين الأوليين، أو القناعين الأولين، فنشر القصيدة الأولى بعنوان «لا تصالح» والثانية بعنوان «أقوال اليمامة».

وقد احتلت القصيدة الأولى مكانة قد تعلو – عند البعض– على المكانة التى احتلتها قصيدة «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» وذلك لارتباطها بتجسيد موقف عربى قومى من الصلح مع العدو الإسرائيلى. وظلت القصيدة، منذ أن نشرت، معلقة من المعلقات القومية التى يتناشدها الباحثون عن الكرامة الوطنية. وتقوم القصيدة على عشر وصايا قومية، كأنها معارضة موازية للوصايا العشر التى خلفتها الديانة الموسوية، وهى وصايا تؤكد ضرورة الحفاظ على الحق العربى، وعدم الصلح مع العدو الغادر، وتأكيد معنى الثأر الذى هو ثأر جيل فجيل:

وغدا..

سوف يولد من يلبس الدرع كاملة

يوقد النار شاملة

يطلب الثأر

يستولد الحق من أضلع

المستحيل

وكان أمل يريد أن يصوغ أقنعة لبقية الشخصيات الأساسية فى حرب البسوس التى استمرت أربعين سنة، جساس وجليلة والمهلهل وغيرهم، ليخلق من أحداث هذه الحرب موازيات رمزية للواقع العربى المعاصر، ومن شخصياتها موازيات مماثلة لاتجاهات الحاضر. ولم يتحقق من ذلك سوى قصيدة «لا تصالح» التى تستحضر كليباً فى ساعاته الأخيرة، وقصيدة اليمامة التى كانت ترفض السلام مع قاتل أبيها الذى يرمز للمجد العربى القتيل،أو الأرض العربية السليبة التى تريد أن تعود إلى الحياة مرة أخرى.

ولكن إذا كان مشروع هذا الديوان لم يكتمل فإن ما تحقق منه يكفى لإبراز حلم أمل دنقل القومى، وهو حلم يتجسد فى وطن عربى ترفرف عليه أعلام الحرية والعدل والتقدم، ويستعيد فيه المستقبل عظمة الماضى وأمجاده:

كعنقاء قد أحرقت ريشها

لتظل الحقيقة أبهى

وترجع حلتها فى سنا الشمس أزهى
وتفرد أجنحة الغد
فوق مدائن تنهض من ذكريات الخراب

هذه المدائن التى تنهض من ذكريات الخراب هى المدائن العربية التى ظل أمل دنقل يغنى لها، ابتداء من القاهرة العجوز وانتهاء بكل العواصم العربية، حتى لو كانت نقطة البدء والمعاد هى القاهرة التى ظل مشدودا إلى أصولها العربية، حيث جذور الهوية القومية، ولم ينتقل منها إلى الأسكندرية التى عشقها إلا وأعلن نفوره من تطلعها إلى الضفة الأخرى وسعيها وراء الغريمة الساحرة (أوروبا) التى تسعى إلى أن تنسيها جذورها العربية، ومن ثم هويتها القومية:

أعْشقُ اسكندريه
واسكَندريةُ تَعشقُ رائحة البحر
والبحرُ يعشقُ فاتنةً فى الضِّفاف البعيدهْ!

... ...

خَاسرةٌ، خاسرهْ
إن تنظُرى فى عَيْنَىّ الغريمة الساحره
أو ترفعى عينيك نحو الماسةِ التى تَزِيَنُ التاج.

وفى سبيل مستقبل المدائن العربية، ظل شعر أمل يلازم خاصية لم تفارقه قط، هى خاصية الرفض بمعانيه المتعددة، الرفض السياسى لتراجع أنظمة الحكم والهزائم المصاحبة

لديكتاتورية حاكميها، والرفض الاجتماعى لصور النفاق التى تمزق الحياة وتعوق التقدم، والرفض الفكرى لكل ما يشد العقل إلى قيود التخلف أو التقاليد الجامدة. والرفض الوجودى لكل ما يحرم الإنسان من أن يمارس حضوره الفاعل فى الوجود.

ويلفت الانتباه، فى هذا السياق، أن القصيدة الأولى التى لفتت الأنظار إلى شعر أمل دنقل، قبل أن ينشر ديوانه الأول بسنوات، كانت بعنوان «كلمات سبارتكوس الأخيرة». وكانت صرخة احتجاج سياسى حادة، جسورة، مغير معتادة، ضد نتائج الاستفتاء على رئاسة الجمهورية، وما يماثل الاستفتاء من انتخابات كانت نتيجتها ٩٩,٩٩٪، وأحيانا ٩٩,٩٩٩٪. وكان ذلك يدل على أمرين: الكذب المطلق من أجهزة الدولة التسلطية، والخنوع المطلق للمواطنين - الرعايا الذين ينعى عليهم الصوت المختفى وراء القناع عدم تمردهم على ما هم فيه. وقد انفجر غضب القصيدة من الخنوع فى بداية حادّة، صادمة، جارحة، على النحو التالى:

المجْدُ للشيطان .. معبود الرياحْ
من قال : «لا» فى وجه من قالوا «نَعَمْ»
من عَلَّمَ الإنسانَ تمزيقَ العدمْ
من قال : «لا» .. فلم يَمُتْ
وظلّ رُوحا عبقرية الألم!

وتقوم القصيدة - في حِدةٍ رفضها - على قناع سبارتكوس محرر العبيد في الإمبراطورية الرومانية. والقناع منسوج من بعض الأفكار التى أكدها طه حسين عندما كتب دراسته الشهيرة بعنوان «ثورتان» مقارنا بين ثورة العبيد فى روما وثورة الزنج فى البصرة. ومنسوج من ملامح سبارتكوس التى رسمتها الرواية العالمية الشهيرة التى كتبها الروائى الأمريكى هوارد فاست، والتى عالجتها السينما العالمية فى فيلم شهير بعنوان «سبارتكوس». وقد كتب أمل قصيدته فى أبريل ١٩٦٢، في أعقاب استفتاء شعبى شهير فى مصر، بما يؤكد معنى الرفض الحاسم الذى يعلق من يقول «لا» على مشانق القيصر. فى مقابل الذين ينالون الأمان ممن يقولون «نعم» لكنهم - فى النهاية - معلقون فى مشانق الخنوع، وذلك بالمعنى الذى ينطقه هذا المقطع الذى يتوجه فيه سبارتكوس بالخطاب إلى الخائفين :

يا إخوتى الذين يعبرون فى الميدان مطرقين
منحدرين فى نهاية المساء
فى شارع الإسكندر الأكبر
لا تخجلوا ولترفعوا عيونكم إلى
لأنكم معلقون جانبى على مشانق القيصر

وإذ تنطلق بداية القصيدة من المأثورات الرومانية الخاصة بعوالم الأرباب الوثنية، وتتخذ منها مهادا يؤسس دلالة رفض

الاستبداد فى الحكم، وإذ تؤكد البداية الذين لابد أن يقولوا «لا» المتمردة فى وجه من يقولون «نعم» الخانعة، فإنها تؤكد الصوت المتحرر الذى يدعو إلى تحرير الأفراد من سطوة «القيصر» الذى يسلب شعبه حريته، فيحيل الشعب إلى عبيد، أرقاء، لا علاقة لهم بالمعنى الأبدى الدائم للثورة.

هذا الروح الرافض يتلهب فى شعر أمل دنقل، دائما، ولا يكف تلهبه عن التوقد، فهو شعر التمرد الذى أدان الخنوع والاستسلام، وظل متوهجا بالرفض السياسى الاجتماعى إلى آخر لحظة من حياة الشاعر. وكانت النتيجة القصائد التى كتبها أمل عن الأصدقاء الذين ذهبوا إلى المعتقل، وعن رعب المثقف الذى ينتظر زوار الفجر ليصحبوه إلى حيث لا عودة، وعن مظاهرات الطلاب ضد السادات، ومن ثم عن «الكعكة الحجرية» التى ترمز إلى النصب الذى كان موجودا فى ميدان التحرير، والذى أحاط به الطلبة فى مظاهرات العام الثانى والسبعين. عام الضباب، احتجاجا على سياسات السادات المهادنة، وهى القصيدة التى نقرأ فيها:

دقَّت الساعةُ القاسية

كان مذياع مقهى يذيع أحاديثه البالية

عن دعاة الشغب

وهم يستديرون،

يشتعلون - على الكعكة الحجرية - حول النصب
شمعدان غضب
يتوهج فى الليل
والصوت يكتسح العتمةَ الباقية
يتغنى لليلة ميلاد مصر الجديدة.

وكان لابد لنزعة التمرد هذه أن تناوش رجال القمع الموكَّلين بمتابعة المعارضين من الطلاب والمثقفين، أقصد إلى رجال المباحث الذين صاغ فيهم أمل قصيدة «صلاة» الجسورة، التى أكدّت حضور «أبانا الذى فى المباحث» للمرة الأولى فى الخطاب الشعرى المتمرد، وتبرز هذا الأب الذى يظل له الجبروت - ساخرة - على النحو التالى:

تفرّدت وحدك باليسر. إن اليمين لفى الخُسْر
أما اليسار ففى العسر، إلا الذين يُماشونَ
إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة
العيون، فيعشون، إلا الذين يَشُونَ، وإلا
الذين يوشُّون ياقات قمصانهم برباط السكوت!

وكانت هذه النزعة وراء صياغة قصيدة «سفر ألف دال» التى يحمل عنوانها الحرفين الأولين من اسم أمل دنقل، والتى تأخذنا معها فى سياحة داخل عالم ينسرب إليه الموت من كل جانب، وتتعدد مشاهده التى تدل على انحداره، وتتجاور علاقاته

داخل المدينة التى تبدو فى الليل كأنها سفينة غارقة، نهبتها قراصنة الموت ثم رمتها إلى القاع منذ سنين، وتشبث بحارتها بأعمدة الصمت، يقتاتون أيامهم بذكريات الماضى، فلا يبقى فى ليل المدينة ما ينبئ بالحياة سوى الأمل فى صباح جديد قد يأتى أو لا يأتى، صباح كأنه الأمل فى أن يعود العلم يخفق على الساريات الكسيرة، قبل أن يصدأ فيه الحنين. وتبدو القصيدة مع هذه النهاية كأنها تستعيد اللحظة البينية لبدايتها، حيث الأفق الرمادى الذى يتوتر بين نقائضه: العدم والوجود، الموت والحياة، كأنه الحركة التى تمضى فى دائرتها قطارات المقطع الأول على النحو التالى:

القطارات ترحل فوق قضيبين : ما كان – ما سيكون
والسماء رماد به صنع الموت قهوته،
ثم ذرّاه كى تتنشقه الكائناتْ
فينسلُّ بين الشرايين والأفئده
كل شئ – خلال الزجاج – يفرّ
... ...
فلا الماء تمسكه اليد
والحلم لا يتبقى على شرفات العيون
والقطارات ترحل، والراحلون
يصلون .. ولا يصلون

والمقطَع كله يذكِّر بنظير له سابق، فى قصيدة «الموت فى الفراش» من الديوان الثانى «تعليق على ما حدث»، حيث تبدو رمزية القطارات قرينة الانتظار الطويل (الذى لا يخلو من يأس) على المحطات، بلا علامة كاشفة، أو ضوء يبدد العتمة، أو نسمة تحرك السكون، فلا يبقى سوى رماد الموت الذى ينسل فى كل شئ، محيلا الحلم إلى كابوس، ولحظة الانتظار إلى سنوات من الغياب والوحشة والموت:

على محطات القُرى
ترسو قطارات السهادْ
فتطوى أجنحة الغبار فى استرخاء الدنُّوّ
والنسوة المتشحات بالسواد
تحت المصابيح، على أرصفة الرسُوّ
ذابتْ عيونُهنَ من التحديق والرنُّوّ
عَلَّ وجوه الغائبين منذ أعوام الحدادْ
تشرق من دائرة الأحزانِ والسلُوّ
ينظرن .. حتى تتآكل العيونُ
تتآكلُ الليالى،
تتآكل القطاراتُ من الرواحِ والغُدُوّ
والغائبون فى تراب الوطنِ – العدوّ
لا يرجعون للبلادْ..

لا يخلعون معطف الوحشةِ عن مناكب الأعياد.

وكانت نزعات الهجاء السياسى والنقد الاجتماعى، فى قصائد أمل، لا تقتصر على الحياة المصرية وحدها، وإنما كانت تتخذ من النموذج السياسى الاجتماعى المصرى مثالا لغيره من النماذج العربية على امتداد الوطن العربى. وكان ذلك بعض حرص هذه القصائد على هويتها القومية التى وجدت خير تعبير عنها فى الرموز التى تؤكد أبعاد الهوية القومية للشعر المتمرد على شروطه القومية والوطنية. ولم يكن من المصادفة - والأمر كذلك - أن تضم هذه القصائد أسماء العواصم العربية الدالة، أو تتوقف عند «رسوم فى بهو عربى» لتتخذ من لوحاته ما يؤكد المنحدر القومى الذى تتجلى - من منظوره - مأساة فلسطين على هذا النحو:

اللوحة الأخرى .. بلا إطار

للمسجد الأقصى .. (وكان قبل أن يحترق الرواق)

وقبة الصخرة، والبُراقْ

وآيةٍ تآكلت حروفها الصغار

نقش

(مولاى لا غالب إلا النار)

اللوحة الدامية الخطوط، والواهية الخيوط

لعاشق محترق الأجفان

كان اسمه «سرحان»

يمسك بندقية .. على شفا السقوط

نقش

(بينى وبين الناس تلك الشعرة

لكن من يقبض فوق الثورة

يقبض فوق الجمرة)

وأتصور أن جمرة الثورة القومية التى انطوى عليها أمل دنقل هى التى دفعته إلى أن يخصص لمأساة فلسطين بعضا من قصائده، على نحو ما فعل فى قصيدة «تعليق على ما حدث فى مخيم الوحدات» التى كانت امتداداً لقصيدة «الأرض والجرح الذى لا ينفتح» حيث الصوت الذى يصرخ:

أكل عام نجمة عربية تهوى وتدخل نجمة برج البرامك؟

هو الصوت الذى يمضى فى احتجاجه ليصل إلى قصيدة «سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس» التى يؤكد فيها رفضه التفاوض الذليل، مؤكدا إيجاب الفعل الذى قام به اليأس الفلسطينى، والفعل الانتحارى الذى قام به سرحان بشارة عندما أقدم على قتل روبرت كنيدى، نتيجة تصريحاته المعادية للفلسطينيين والمنحازة كل الانحياز للإسرائيليين. وكان ذلك

احتجاجا على الهوان الذى تنبثق منه بكائيات القصيدة على النحو التالى:

عائدون، وأصغرُ إخوتهم ذو العيون الحزينة
يتقلَّب فى الجُبِّ
أجمل إخوتهم لا يعود
وعجوز هى القدس (يشتعل الرأس شيبا)
تشم القميص، فتبيضّ أعينها بالبكاء
ولا تخلع الثوب حتى يجيئ لها نبأ عن فتاها البعيد
أرض كنعان - إن لم تكن أنتَ فيها - مراعٍ من الشوك
يورثها الله من شاء من أمم
فالذى يحرس الأرض ليس الصيارف
إن الذى يحرس الأرض ربّ الجنود

آه من فى غد سوف يرفع هامتهُ
غير من طأطأوا حين أزّ الرصاصُ؟
ومن سوف يخطب - فى ساحة الشهداء -
سوى الجبناء؟
ومن سوف يغوى الأرامل إلا الذى سيؤول إليه خراج المدينة؟!

وكانت القصيدة تتجاوب مع الغضب الفلسطينى الذى رفض التفاوض مع العدو، ورفض محاولات الاستسلام وهو

الغضب الذى أبان عن هويته فى القصيدة بالعودة إلى الأصول التراثية، واستغلال الميراث الحى الذى يبدأ من التضمين القرآنى، ويجاور بينه والتاريخ الفلسطينى القديم، مُؤسِّسا بؤرة المشهد حول قناع يوسف الذى يغدو اسما آخر للفلسطينى المنتزع من أرضه، والذى ترك وحده فى الجب، بعد أن هجره أخوته الذين اندفعوا وراء شهواتهم التى أنستهم معنى الأخوة، فتركوا أخاهم، ولم يعبأوا بالأم الفلسطينية التى لا تخلع ثياب الحداد، ولا تجد من يعيها فى عالم لا يتحكم فيه سوى رب الجنود الذى يستعين بالصيارف لبقضى على كل مقاومة. لا يفلت منه سوى من وعى الدرس الذى وعاه سرحان فجعل يد القدس فوق الزناد، كى يخلع الله عن جسد القدس ثوب الحداد، ولكن:

ليس من أجل أن يتفاوض من يتفاوض

من حول مائدة مستديرة

ولم يكن من قبيل المصادفة - والأمر كذلك - أن تدوى قصيدة «لا تصالح» كالقنبلة التى لم تتوقف عن الانفجار على امتداد الوطن العربى كله من المحيط إلى الخليج. وكان أمل قد بدأ يعرف المتاعب الصحية التى انتهت باكتشاف مرض السرطان اللعين، لكن الأثر الذى تركته هذه القصيدة زوّده بالطاقة التى ظل يقاوم بها مرضه، فى العام الذى استهله السادات بزيارته للقدس، فظل ينشد القصيدة التى تناشدها

العرب جميعا، مرددين معه:

لا تصالح
إلى أن يعود الوجود لدورته الدائرة
النجوم لميقاتها
والطيور لأصواتها
والرمال لذراتها
والقتيل لطفلته الناظرة

ولن أنسى منظر أمل دنقل، وقد أخذ السرطان يدبُّ فى جسده، وهو يترك مرقده، ليشارك فى مهرجان الإبداع العربى الأول الذى عقد فى القاهرة، فى شهر أكتوبر سنة ١٩٨٢، بمناسبة مرور خمسين عاما على وفاة حافظ إبراهيم وأحمد شوقى، فذهب إلى ما أصبح يُسمَّى «مسرح السلام» فى شارع القصر العينى بصحبتنا، مستندا على عصا، هزيلا لا يكاد يقف، وأخذ يتجه ببطء إلى أن وصل بصعوبة بالغة إلى خشبة المسرح التى ارتقاها بجهد جهيد، وحده، بعد أن رفض فى عنف عرضنا عليه بالمساعدة. لكنه ما أن واجه الجمهور المحتشد أمامه فى الصالة، وقد جاء ليسمع منه ما يؤكد أن المرض لم ينل من توهج التمرد فى داخله، حتى انتصب كالرمح، وترك العصا، واندفع صوته يملأ المسرح كله وقلوب الحاضرين جميعا:

لا تصالح

ولو منحوك الذهبْ
أترى حين أفقأ عينيك،
ثم أثبِّت جوهرتين مكانهما
هل ترى؟
هي أشياءُ لا تشترى
ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك
حسُّكما - فجأة - بالرجولة
هذا الحياء الذي يكبتُ الشوق حين تعانقه
انصمت - مبتسمَيْن - لتأنيب أمكما
وكأنكما
ما تزالان طفلين!
تلك الطمأنينة الأبدية بينكما:
أن سيفان سيفك
صوتان صوتك
أنك إن متَّ:
للبيت رب
وللطفل أب
هل يصير دمي - بين عينيك - ماء؟
إنها الحرب
قد تثقل القلب

لكنّ خلفك عار العرب.

لا تصالح

ولا تتوخَ الهرب

وظلت قاعة المسرح ترتج بالتصفيق لدقائق، ولم يتوقف التصفيق إلا بعد أن غادر أمل المسرح، وبعد أن لم يترك مجالا لكلام، أو لإنشاد، فقد كان هذا طبعه عندما يتوهج حسه القومي: ينفجر شعره القومي المتمرد، وتدبُّ فيه حياةٌ تكتسح أى شعور بالمرض، فتفرض على الجسد أن ينصاع لتلهب الروح الذى لم يعرف المهادنة، الروح الذى كان وراء ذلك الشعر الذى يمتد من «خطاب تاريخى على قبر صلاح الدين» و«بكائية إلى صقر قريش» ولا يتوقف عند «لا تصالح» بل يمضى بعدها، لينطق بلسان «اليمامة»:

أقول لكم : أيها الناس كونوا أناسا

هى النار، وهى اللسان الذى يتكلم بالحق

إن الجروح يطهرها الكىُّ

والسيف يصقله الكيرُ

والخبز ينضجه الوَهَجُ

لا تدخلوا معمدانية الماء

بل معمدانية النار

كونوا لها الحطب المشتهى والقلوب: الحجاره

كونوا .. إلى أن تعود السماوات زرقاء
والصحراء بقولا
تسير عليها النجوم محمَّلة بسلال الورود.

هذا التمرد القومي المتوهج ظل وقود شعر أمل دنقل، الذى صاغه على شاكلته، فجعله شعراً يضع المتلقى العربى فى اعتباره الأول، حريصا على الوصول إليه فى كل أرض عربية من المحيط إلى الخليج، قاصدا إثارة مشاعره بالخطاب الذى يعرف جيدا مفاتيح وجدانه القومى. وأتصور أن هذا البعد من شعر أمل هو الذى أكد صلة قصيدته بالجمهور، وجعله حريصا على تأكيد الطابع الإنشادى لهذه القصيدة، وكأنه لم يكن يكتبها إلا ليلقيها فى محفل جمعى، أو لتثير الوجدان الجمعى بواسطة الخيال السمعى داخل القارئ الفرد. ولذلك فإن جانبا من بناء هذه القصيدة لا يفهم إلا فى ضوء تلقيها الجماعى، أو منظور خيالها السمعى، خصوصا فى حرصها على تأكيد ما يبرز إيقاعيتها بواسطة التجاوبات الصوتية البارزة. أقصد إلى تلك التجاوبات التى تتفاعل والرموز القريبة من وجدان الجماهير العربية، والصور الشعرية البسيطة، والمقاطع القصيرة الحادة، والتنغيمات العالية، وغير ذلك من الخصائص البلاغية التى تلازم كل شعر يتجه إلى الجمع فى المفرد، أو إلى الجماهير العربية فى تجمعاتها، ليثيرها ويستفزها، ويدفعها إلى تغيير عالمها.

وفى هذا المجال، يتباعد شعر أمل دنقل عن الغِرابة والتعقيد والاستغراق فى العوالم الذاتية، أو اللغة اللامنطقية التى تنفر من الوضوح، إلى آخر ما يتميز به بعض الشعر الذى يغالى فى نزعته الحداثية التى تبعده عن الجماهير. ويتسم هذا الشعر بالحضور القوىّ للمُخَاطَب فيه، فهو شعر ينبنى على ضمير المتكلم فى توجهه إلى المُخَاطَب مباشرة، ليس بوصفه فاعل الاستقبال لفعل الإرسال فحسب، وإنما بوصفه بعض بنية القصيدة التى تنبنى بحضوره فيها، ومن حيث كونه بعض غايتها المنطوية عليها، والموجودة فيها كأنها السبب المباشر لوجودها الإبداعى.

ولذلك ظل شعر أمل دنقل نقيضا واضحا لنزعات الحداثة المغتربة، خصوصا تلك التى تنغلق فيها القصيدة على نفسها، ولا تأبه فيها الذات بحضور غيرها بوصفه مُخَاطبا لها. أقصد إلى تلك الذات التى تتكلم عن نفسها إلى نفسها، مستغنية عن المُخَاطَب المباشر أو نوع الخطاب الطلبى أو حتى الإنشائى، وأقصد إلى القصيدة التى تستبدل بحالات إشباع التوقع النغمى حالات التقبض النغمى الذى يحبط التوقع الإيقاعى. وعلى النقيض من ذلك شعر أمل دنقل الذى يتأسس على المُخَاطَب الذى هو عنصر فاعل فى البناء، وعلى المعنى الواضح الذى لا يلتبس فى الأفهام، والبناء المنطقى المؤسس على سببية متعددة الأبعاد.

وأخيرا على الخطابية التى لا تفارق نسيج الصياغة دون أن تقلل من شاعريته المتميزة.

وقصيدة «لا تصالح» خير مثال على هذا النوع من الشعر، فهى قصيدة تستبدل بالصورة المركبة المعقدة الملتبسة الصورة البسيطة الواضحة، وبالكلمات المتنافرة الكلمات المتسقة منطقيا، وبلغة الاستعارة لغة التشبيه، وبالكتابة التى تدنو من النثر المقاطع الإيقاعية، ذات النغمة البارزة، والقافية التى لا تفلت الوقع الموسيقى، بل تكثفه، وتضبط تدافعه. وأخيرا، تستبدل بالمثيرات الفردية المثيرات الجمعية، دون أن تتنكر للجوانب الإنسانية التى تترك آثارها فى الفرد. والهدف من ذلك دفع المتلقى إلى حالة شعورية تتناسب وطبيعة الهدف القومى من شعر أمل دنقل الذى كان أكثر أبناء جيله قدرة على تحريك الجماهير العربية. وكانت النتيجة أن احتضنته هذه الجماهير، وأعلت من قدر شعره، ورعته منذ أن علمت بخبر مرضه، وساندته، وظلت حانية عليه تقديرا منها لدوره فى حياتها.

ولكن هذه الصلة بالجماهير لم تنس قصيدة أمل دنقل ما عليها من حق للشعر فى تقنيات شعريته. إن الصنعة تتجاور مع العفوية، والأصالة تقترن بالمعاصرة، والحرص على النغمة الإيقاعية يتناغم مع الحرص على التجديد، وعين الشاعر التى

لاتمل من النظر إلى عالم المدينة تتضافر مع أذنه التى لاتمل من الاستماع إلى النغمات والأصوات فى هذا العالم. ولذلك فإننا نستطيع أن نلمح فى شعر أمل دنقل تجاورا لافتا بين الحداثة والتقاليد، خصوصية الرؤية الشعرية الفردية وجماعية الوجدان الجماهيرى، الاستغراق فى التقنية والعفوية التى تخفى هذه التقنية.

ومن المؤكد أن شعر أمل دنقل لا يدخل فى باب المناسبات بالمعنى الذى تنتهى به القصيدة بانتهاء المناسبة. إن غوص هذا الشعر فى تجاربه، وتجسيده اللحظات الجوهرية فى الواقع، وصياغته الأقنعة النموذجية التى تتحول إلى موازيات رمزية، وخلقه شخصيات إبداعية لا يمكن نسيانها، على نحو ما نجد فى «يوميات كهلّ صغير السن» و«سفر ألف دال» وقدرة هذا الشعر على صياغة جداريات بالغة الحيوية لمشاهد المدينة ومفردات عالمها، وأناسها الهامشيين، ولغة هذا الشعر المنسوجة باقتدار، والإحكام البنائى الذى يخلف لذة عقلية فى ذهن المتلقى، كلها خصائص تتجاوز المناسبة، أو المناسبات، وتضع أمل دنقل فى مصاف الشعراء الكبار الذين يتجاوز شعرهم اللحظة التاريخية التى أوجدته لأنه عثر على العناصر الباقية فى هذه اللحظة.

وأضيف إلى ذلك عذوبة التعبير عن المشاعر الفردية ورهافتها، سواء فى حال التوحد الذاتى أو فى حال الحب. فى

الحال الأولى كان يستدعى من الذاكرة مخزونها الوجدانى الحميم، حيث تغدو الشهور زهورا تنمو على حافة القلب: زهرة فى إناء تتوهج فى أول الحب بين محبوبين، وزهرة من غناء تتورد فوق كمنجات صوت المحبوبة حين تفاجئها القبلة الدافئة، وزهرة من بكاء تتجمد فوق شجيرة العينين فى لحظات الشجار الأخيرة. وقد تنقلب الشهور الزهور إلى أصوات، منها صوت الكمان الذى أحبه أمل دنقل كثيرا، ومنحه مكانة خاصة فى وجدانه، مكانة دفعته إلى أن يقول:

لماذا يتبعنى أينما سرت صوتُ الكمان؟
أسافر فى القاطرات العتيقة
... ...
أرفع صوتى ليطغى على ضجّة العجلات
وأغفو على نبضات القطار الحديدية القلب
لكنها بغتة .. تتباعد شيئا فشيئا
ويصحو نداء الكمان.

أما الحال الثانى فكان يقترن دائما بتوهج لحظات الحب القليلة التى مرّ بها أمل، والتى جعلته يدرك أهمية المرأة فى حياته، ويخلص لها، ويغتفر لها زلاتها، ما ظل مقتنعا بطيب عنصرها، ومؤمنا بالإمكانات الخلاقة التى تنطوى عليها. ولذلك كانت المرأة التى أحبها - بعيدا عن تحولاتها الرامزة إلى مجالات

غير ذاتية – هى الحضور الدائم الذى يمنح الحياة بهجتها، رغم كل عذاب الحياة، وكل إخفاقات الحب فى الوقت نفسه:

دائما حين أمشى أرى السترة القرمزية
بين الزحام
وأرى شعرك المتهدّل فوق الكتف
وأرى وجهك المتبدل فوق مرايا الحوانيت
فى الصور الجانبية
فى نظرات البنات الوحيدات.
فى لمعان خدود المحبين عند حلول الظلام
دائما أتحسس ملمس كفك فى كل كف
المقاهى التى وهبتنا الشراب
الزوايا التى لا يرانا بها الناسُ
تلك الليالى التى كان شعرك يبتلّ فيها
فتختبئين بصدرى من المطر العصبى
الهدايا التى نتشاجر من أجلها،
حلقات الدخان التى تتجمع فى لحظات الخصام
دائما أنت فى المنتصف
أنت بينى وبين كتابى
وبينى وبين فراشى
وبينى وبين هدوئى

وبينى وبين الكلام
ذكرياتك سجنى، وصوتك يجلدنى
ودمى قطرة - بين عينيك - ليست تجف
فامنحينى السلام
فامنحينى السلام.

وأضيف إلى الخصائص السابقة ما تميز به شعر أمل دنقل من تراكيب حدية، وعوالم تجمع بين المتقابلات فى صياغات لافتة. وذلك هو السبب فى أن المفارقة والتضاد خاصيتان أثيرتان فى هذا الشعر. أقصد إلى التضاد الذى يضع الأشياء فى علاقات متدابرة: تدابر الأنا والآخر، تنافر الشرق والغرب، الحاضر والماضى، تناقض السلطة والمحكومين، التمرد والخنوع، الشرف والخيانة. وكلها متقابلات تؤسس لنزعة حَدِّية لم تفارق شعر أمل دنقل، ونطقتها قصائده المؤسسة على التضاد الرأسى أو الأفقى من مثل قصيدة «الخيول» التى تجسِّد التقابل بين الماضى العربى المجيد والحاضر العربى المهين، كما نطقتها قصائده المبنية على التضاد المكانى، وذلك من مثل قصيدة «إسكندرية» التى تجسد التقابل بين الجنوب والشمال، الأنا والآخر، العرب وأوربا.

أما المفارقة فإنها - مثل التضاد - تستقطر السخرية من التقابلات المفاجئة، خصوصا حين تتجاور الأشياء بغتة، ويبرز

التقابل بين العناصر على نحو ساخر، موجع، نقرأ معه:

- تسألني جاريتي أن أكترى للبيت حرّاسا

فقد طغى اللصوصُ في مصر .. بلا رادعْ

فقلتُ: هذا سيفيَ القاطع،

ضعيه خلف الباب متراسا!

(ما حاجتي للسيف مشهورا

مادمت قد جاورت كافورا؟)

- لا تسألي النيل أن يعطي وأن يلدا

لا تسألي... أبدا

إني لأفتح عيني حين أفتحها

على كثير ولكن لا أرى أحدا

لقد كان شعر أمل، بهذه اللغة التي تؤكد السخرية من خلال المفارقة، والمفارقة التي تعمل في موازاة التقابل الحدِّي، يجسِّد بموازيات رمزية أنواع التضاد الذي تنبني عليه علاقات واقع مختل، واقع دفع الشاعر إلى أن ينطق بلغة أقنعته المستعارة قائلا:

«مملكتي ليست من هذا العالم. لو كانت
مملكتي من هذا العالم لكان خُدَّامي
يجاهدون لكي لا أُسْلَم إلى اليهود».

طيور أمل دنقل

أصدر الرئيس الراحل محمد أنور السادات قراراته الشهيرة بالتخلص من كل أعدائه والمعارضين لسياساته فى الخامس من سبتمبر سنة ١٩٨١ . وكان أحد هذه القرارات فصل أكثر من ستين أستاذا من الجامعات المصرية. ولم أعرف في ذلك اليوم البعيد أننى واحد من الذين شملهم قرار الطرد، إذ لم تكن صورة القرار وصلت بعد إلى الجامعات ثم إلى الكليات التى تولت إبلاغ الأساتذة بشكل رسمى. ولكن الأسماء التى ضمتها القرارات الساداتية تسربت بواسطة الصحافة التى تلقت أسماء المعتقلين والمبدعين من مؤسسة الرئاسة، وقامت بإعدادها للطباعة كى تظهر فى جرائد اليوم التالى، لكنها تلقت أوامر رئاسية جديدة بمنع نشر الأسماء، ربما لامتصاص الغضب الذى قد يتزايد بنشر هذه الأسماء التى كانت تضم صفوة من أساتذة الجامعات المصرية ومجموعة من أبرز المثقفين المصريين، فاستجابت الجرائد للأوامر الرئاسية وسحبت الأسماء من المطابع، ومع ذلك فقد تسربت الأسماء بواسطة بعض العاملين فى الصحف، وذاعت على ألسنة المنتسبين إلى الدوائر الصحفية أو القريبين منها.

وعرف أمل دنقل - رحمة الله عليه - بوجود اسمى فى قائمة المبعدين من الجامعة من أحد أصدقائنا المشتركين فى جريدة «الأهرام» وانتابته مشاعر القرف - فيما أخبرنى بعد ذلك- من موقف هذا الصديق الذى أصابته القرارات بالفزع، فأخذ ينكر صلته بأصدقائه الذين رأى أسماءهم فى قوائم المعتقلين أو المبعدين من وظائفهم. وقرر أمل دنقل - بحكم ما كان يربط بيننا من صداقة عميقة نادرة المثال - أن يكون هو وليس غيره أول من يبلغنى النبأ المحزن، على الأقل كى يخفف من وقعه السلبى على نفسى، ويعيننى على مواجهة الموقف والتفكير الإيجابى فى عواقبه. وكان يعرف أننى لا أفارق منزلى فى المساء لانشغالى بكتاب كنت أعدّه عن نقد طه حسين، وهو الكتاب الذى فرغت منه بعد ذلك بعام ونيف، وصدر بعنوان «المرايا المتجاورة: قراءة فى نقد طه حسين».

ولم أفاجأ بأمل دنقل وهو يطرق الباب فى وقت متأخر بعض الشئ ، فقد كانت تلك عادته معى فى منزلى الذى كان بمثابة منزله، وكانت زوجى تعامله بوصفه واحدا من أهل المنزل، وابنتى وابنى ينظران إليه بوصفه العم العزيز الذى يغمرهما بالمحبة والحنان. وظل أمل يثرثر فى الموضوعات والقضايا التى يجمعنا الاهتمام بها إلى أن غلب النوم زوجى فلحقت بالبنت والولد اللذين سبقاها إلى النوم. وخلا المكان لنا، ومضى أمل فى

أحاديثه التى كان بدأ فيها إلى أن اطمأن إلى أننا وحدنا تماما، ففاجأنى بقوله: على فكرة، أنا كتبت قصيدة أهديتها إليك، هل تحب أن تسمعها؟ قلت له: ولكن من أين أتتك هذه الرقة حتى تهدينى قصيدة؟ وما سر هذا التهذيب الذى أصابك الليلة، وعهدى بك خشنا عنيفا لا ترضى عن شئ ولا تكف عن مشاكستى فى كل مجلس؟ ضحك أمل ضحكة بدا معها كما لو كان قد أخذ على غرة، وقال: لا داعى للسخرية، القصيدة اسمها «الطيور». وهى عن الطيور بالفعل، وأنت ابن «عصفور» فهى لك، هل تريد أن تسمعها أم لا؟ قلت له ضاحكا: يسعدنى ويشرفنى أن أسمعها وأشكرك عليها مقدما. ولم يعلق بشئ. وأخرج من جيبه ثلاث ورقات مطويات، وأخذ يقرأ القصيدة التى تبدأ بالأبيات التى تقول:

الطيور مُشَرَّدَةٌ فى السموات،
ليس لها أن تحطَّ على الأرض،
ليس لها غير أن تتقاذفها فلواتُ الرياح!
ربما تتنزلُ
كى تستريح دقائق
فوق النخيل - النجيل - التماثيل -
أعمدة الكهرباء -
حواف الشبابيك والمشربيات

والأسطح الخرسانية.

(اهدأ، ليلتقط القلبُ تنهيدةً،

والفم العذب تغريدةً،

والقُطُ الرزق)

ومضى أمل فى القراءة، نبرات صوته القوى تملأ المكان، والصور التى تبنيها القصيدة تكاد تغدو ملموسة أمام عينى التى كانت تحدّق فى حلقات دخان السجائر المتصاعدة التى أخذت أشكال الطيور، والطيور نفسها انقسمت إلى نوعين: نوع يعانى خفة الكائن الذى لا يعرف سوى التحليق الحرّ، والاندفاع مع فلوات الرياح دون نكوص، والمغامرة التى لا تتوقف، والتحدى الدائم لكل ما يجذبنا إلى الأرض، فلا يبقى له سوى امتداد السهام المضيئة فى أفق لا ينتهى من رغبات الانعتاق. ونوع أقعدته مخالطة الناس، فانتخى وارتخى، وارتضى الفتات، فطوى الريش واستسلم للقيود، فلم يبق له غير انتظار النهاية التى تأتى بها سكينة الذبح.

وكانت دلالات القصيدة تتضح شيئا فشيئا كلما مضى أمل فى القراءة، وكنت أرى مع كل مقطع يتتابع ما يسهم فى إكمال المعنى الكلى للقصيدة فى ذهنى، وما يضع هذا المعنى فى صيغة سؤال مضمر، يطرحه على عقلى أمل دنقل كى أجيب عنه بينى وبين نفسى: هل أكون من النوع الأول للطيور أم من النوع

الثاني؟! هل أرشق وجودي في التجارب الخلاّقة تتقاذفني فلوات الرياح الواعدة، أم أبقى أسير الطعام المتاح، منتظرا سكينة الذبح؟! وكنت أعرف أن أمل دنقل مغرم بالثنائيات الضدية في شعره، وأنه لا يكف عن المقارنة بين الأوضاع المتضادة، والمواقف المتقابلة، والأزمنة المتعارضة، ومن ثم بين الكائنات المزقة بين الوجود والعدم، أو بين الموت في الحياة والحياة المنتزعة من الموت. وكانت قصيدة «الخيول» التي كتبها أمل قبل ذلك تقوم على الثنائية الضدية نفسها، وتقارن ما بين ماضي الخيول الأصيلة التي كانت رمزا للفتوحات العربية وحاضرها الذي أصبح مهينا ذليلا، على النقيض تماما من ماضيها العظيم.

ولكن «الطيور» ما كانت تقابل بين حاضر منكسر وماض قوي، وإنما تقارن بين استجابتين مختلفتين إلى حد التناقض المطلق في الزمن الحاضر نفسه، استجابة التمرد على هوان الحاضر وقمعه، واستجابة الاستسلام المقترنة بالخنوع الذي لا تعرفه الطيور التي لا تحتوي الأرض جثمانها إلا في السقوط الأخير، السقوط الذي تنتهي به حياة الجسارة في الموت الذي يغدو حياة. والاستجابة الثانية استجابة الطيور التي لا تطير، والتي طوت ريشها واستسلمت للموت حتى من قبل أن يأتي نذيره، كأنها ما علمت أن الجناح حياة، والجناح نجاة، والجناح علامة الانطلاق الذي نطقت به نبرات صوت أمل وهو يقرأ

قصيدته لى، كما لو كان يلقى علىَّ أمثولة من أمثولات الشعر بكلمات المقطع الذى يقول:

الطيورُ معلقة فى السماوات

ما بين أنسجة العنكبوت الفضائى: للريح

مرشوقةٌ فى امتداد السهام المضيئة

للشمس،

(رفرفْ

فليس أمامك

– والبشر المستبيحون والمستباحون : صاحون –

ليس أمامك غير الفرارْ

الفرارُ الذى يتجدد .. كل صباح!)

هل كان هذا المقطع هو الذى أضاء معنى القصيدة فى ذهنى؟ هل كانت غواية التحليق هى الإجابة التى نواجه بها البشر المُسْتَبِيحِينَ والمُسْتَبَاحِينَ على السواء؟ هل الفرار الذى يتجدد كل صباح هو قدر الذين حكموا على أنفسهم بمعانقة الشمس التى لا تعرفها جدران السجون؟ ولكن أهو فرار أم انعتاق وانطلاق؟ وهل استخدام فعل الأمر «رفرف» (فى الجملة الأمرية بين قوسين) بمثابة رد فعل أو نتيجة على الجملة الخبرية التى تسبقه مباشرة؟ وهل يختلف معنى «الفرار» فى هذا السياق عن معنى «الرفرفة»؟ ولماذا لايكون فعل الأمر «رفرف» – بدوره – تنويعا

لغويا للدلالة التى ترشق «الطيور» فى امتداد السهام المضيئة للشمس، بعيدا عن أنسجة العنكبوت الفضائى، وفى اندفاعة الريح التى تتجدد بالرغبة؟ كل ما أذكره أن هذه الأسئلة وغيرها مما أخذ يتداعى على ذهنى أثناء قراءة أمل دنقل هو ما دفعنى إلى أن أطلب منه معاودة القراءة مرة ثانية، ربما لكى أعطى عقلى فرصة التمثل الكامل لدلالات القصيدة، وأتيح لذاكرتى إمكان حفظها فى طياتها التى تعرف الشعر – ذلك الفرح المختلس فى حياتنا.

وقرأ أمل القصيدة مرة أخرى، وحلقّت معه أثناء القراءة، فوق النخيل، النجيل، التماثيل، أعمدة الكهرباء، حواف الشبابيك والمشربيات، والأسطح الخرسانية، لا نتوقف إلا ليلتقط القلب تنهيدة، والفم العذب تغريدة، ثم نعاود التحليق فى امتداد السهام المضيئة، غير عابئين بالنهاية، مدركين أن اليد الآدمية واهبة القمح تعرف كيف تسن السلاح، وأن عمر الجناح قصير قصير، لكنه عمر يستمد قيمته من اختيار صاحبه، ومن قراره أن يكون للحياة حتى فى الموت، أو الموت حتى فى الحياة، فالجناح حياة، والجناح ردى، والجناح نجاة، والجناح سدى، وكل حسب إرادة صاحبه وقدرته على المواجهة.

وأذكر أننا جلسنا صامتين لدقائق بعد أن فرغ أمل من القراءة الثانية، ولم يبادرنى هو بالكلام ، كما لو كان حريصا على

أن استوعب وحدى الرسائل المضمرة التى أراد توصيلها ليس بالقصيدة وحدها، وإنما بنبرات صوته التى كانت تتلون بتحولات الصور المتقابلة للطيور. وظللنا على هذا الحال إلى أن بادرته أنا بالكلام، قائلا: وماذا يضير لو أبعدت من الجامعة؟! ألم تقل: رفرف حين لا يكون أمامك سوى البشر المستبيحين والمستباحين؟! وهل أمامنا سوى فلوات الرياح تحملنا إلى الحرية التى نرجوها؟ وهل تخاف حقا أن أطوى ريشى، واستسلم لما حدث فلا أطير؟ ومضيت مندفعا فى طرح أسئلة شبيهة، كما لو كنت أفرغ شحنة انفعالى فيها، وأتغلب على صدمة معرفتى بقرار إبعادى وزملائى من الجامعة. ولم يجب أمل عن أسئلتى التى تدافعت، إلا بجملة واحدة، وهى : لا أخاف عليك إلا من «الخسة الإنسانية» التى قد تظهر فى سلوك بعض من حولك، ومن قد تحسبهم زملاء قريبين أو أصدقاء حميمين. ولم أجد ما أردُّ به عليه سوى أن أسأله عن ما يقصده بهذه «الخسة الإنسانية» التى سرعان ما واجهتها فى الأيام اللاحقة، خصوصا من بعض الذين حسبتهم أصدقاء فى ذلك الزمن البعيد الذى لم يبق منه سوى الرغبة فى معانقة فلوات الرياح.

من أمل دنقل إلى جونار إكيلوف

لم أبق فى القاهرة طويلا، بعد صدور القرارت الساداتية بإبعادنا عن الجامعة، فتقبلْتُ شاكرا دعوة جامعة استكهولم فى السويد للعمل أستاذا زائرا بها، وكان وراء الدعوة الصديق الأستاذ الدكتور عطية عامر الذى كان يعمل فى ذلك الوقت رئيساً لقسم الدراسات العربية فى جامعة استكهولم، وتركت أمل دنقل الذى لم يتركنى قط طوال الفترة التى قضيتها بعيدا عن جامعة القاهرة، وما أكثر ما كان يرافقنا فى أمسياتنا يوسف إدريس الذى أسهم أمل فى اقترابى الحميم منه فى ذلك الوقت البعيد.

وغادرت القاهرة إلى استكهولم، مودّعا الصديقين العزيزين، وتاركا أسرتى إلى أن ينجلى الموقف. وسرعان ما أخذنى العمل فى الجامعة السويدية التى أعادتنى إلى التقاليد الأكاديمية، وفتحت لى من الآفاق الجديدة ما شغلنى هونا عن تفاصيل الحياة فى القاهرة.

ولم يمض وقت طويل إلا وقد عرفت أن السرطان اللعين قد عاد لينهش جسد أمل. وكنت معه حين هاجمه السرطان للمرة الأولى، وحين أجرى له الدكتور إسماعيل السباعى عملية جراحية فى مستشفى العجوزة بالقاهرة، استأصل له الورم، وأبلغه أنه إذا مضت سنوات خمس من غير أن يظهر الورم مرة أخرى فإن

نجاته النهائية من المرض مضمونة ومؤكدة. وكان ذلك فى سبتمبر ١٩٧٩، بعد تسعة أشهر فحسب من زواجه الذى لم ينعم به طويلا، ولم تنعم به الزوجة التى كانت نعم الرفيق والملاذ فى محنة المريض. ولكن المرض اللعين لم ينتظر سنوات، إذ سرعان ما أخرج ورما آخر، فكانت الجراحة الثانية فى مارس ١٩٨٠. ومضى عامان تناسى فيهما أمل المرض عن عمد، كأنه يريد بمحوه من وعيه محوه من جسده، لكن المرض لم ينسه، ولم تفلح معه حيل التجاهل، فعاد إليه بشراسة أشد فى فبراير ١٩٨٢، فكان لابد من دخول معهد السرطان: المعهد القومى للأورام، وأن يغدو أمل نزيل الغرفة رقم (٨) التى لم يفارقها - أخيرا - إلا إلى القبر.

وصلتنى أخبار معهد السرطان فى الغربة، فحادثت أمل تليفونيا وكلى لهفة عليه، لكنه ظل يسخر من لهفتى ويضحك من جزعى، شفقة بى فيما أعرف، وطمأننى قائلا: لا تقلق، أنا فى انتظارك عندما تعود، لكن لا تستقر هناك، وتنسى وطنك، وتذكر قصيدة «ابن نوح» الذى ظل يأبى النزوح. وكان يشير إلى قصيدته «مقابلة خاصة مع ابن نوح». وظللت أعاود الاتصال به، طوال العام الدراسى الذى قضيته فى جامعة استكهولم، وأطمئن على مقاومته المرض اللعين. وعلى روحه المعنوية التى لم تضعف قط.

وكانت صداقتى لأمل دنقل معروفة لأصدقائى القليلين فى السويد. ومنهم كاتبة مغرمة بالدراسات العربية فاجأتنى يوما بواحدة من سلسلة كتب «البينجوين» المعروفة عن الشعراء الأوروبيين المحدثين وقدَّمت لى كتابا منها قائلة: هذه مختارات لشاعر سويدى متميز، اسمه جونار إكيلوف Gunnar Ekelof، وكان يعانى من المرض نفسه، وهو متأثر مثل صديقك بالتراث العربى، ويستخدم كثيرا من الأقنعة التراثية فى شعره.

تلقيتُ المختارات التى ترجمها الكاتب السويدى ليف سيبرى Leif Sjoberg مع الشاعر الإنجليزى و . هـ . أودن W. H. Auden وكتب مقدمتها جوران برنتز بالسون Goran Printz -Påhlson ونشرت للمرة الأولى عام ١٩٧١ فى سلسلة الشعراء الأوربيين المحدثين التى تولَّى الإشراف عليها أ. ألفاريز A.Alvarez. وقدمتنى المقدمة التى كتبها المترجمان إلى جونار إكيلوف الشاعر الذى ولد عام ١٩٠٧ فى مدينة استكهولم لأب وأم من الأثرياء، الأم كانت من صغار النبلاء والأب كان سمسارا ناجحا فى سوق الأوراق المالية، سرعان ما فقد حياته بسبب مرض الزهرى الذى انتهى به إلى الجنون.

وقد أفضت حياة الوحدة التى عاشها الطفل جونار إكيلوف، بعد فقد والده، إلى الأحلام التى وجد فيها ما يعوضه عن جهامة الواقع، وإلى القراءة التى استبدلت بعالم الكآبة عوالم

من المسرة. ومع القراءة المتصاعدة والتعليم الجامعي عرف إكيلوف التراث العربي واكتشف ديوان «ترجمان الأشواق» لابن عربي في المكتبة الملكية في مدينة استكهولم، وأصبح الديوان كتابه المفضل لسنوات طوال، وتعلم منه أول ما تعلم المعنى المقصود من وراء الرمزية والسريالية. ومن هذه البداية الشعرية انطلق إكيلوف إلى الدراسة في مدرسة اللغات الشرقية في مدينة لندن، حيث قضى فترة، عاد بعدها إلى السويد ليدرس- إلى جانب اللغة العربية - اللغة الفارسية في جامعة أوبسالا. وهناك دهمه المرض بعد أن كان قد أخذ يحتل مكانة متميزة بوصفه واحدا من شعراء الطليعة المحدثة في الشعر السويدي.

وقد بدأت الأنظار تتجه إليه منذ مطالع الأربعينيات بعد أن نشر «أغنية العبارة» عام ١٩٤١. وتوالت أعماله الشعرية التي كان من أهمها ديوانه «عن الأمير إمجيون» الذي صدر عام ١٩٦٥، و«حكاية فاطمة» الذي صدر عام ١٩٦٦، و«دليل العالم السفلي» الذي صدر عام ١٩٦٧. وهو ديوانه الأخير الذي أصدره قبل وفاته بعام واحد، عام ١٩٦٨. وقد أصدر زملاؤه ومحبوه بعد موته مجموعات ومختارات من شعره مترجمة إلى الإنجليزية، وغيرها، ومنها المختارات التي تضمنت بعض قصائد ديوانين من أهم دواوينه على الإطلاق، وهما «ديوان الأمير إمجيون» وديوان «حكاية فاطمة».

أما «إمجيون» Emgion فهو قناع مشرقى، نصف مسيحى ونصف غنوصى عرفانى، لأمير فارسى قديم من أصل كردى آرمينى، اتخذه إكيلوف قناعا له، بوصفه ذاتا أخرى يرى الكون بعينيها، ويتأمل الحضور الروحى فى الوجود بواسطتها. وتشبهه إلى حد ما فاطمة فى مغزى حكايتها الحزينة، فهى فتاة كريمة الأصل، محبة، أصبحت محظيّة ثم حبيبة لأمير حملت طفله فى أحشائها، ولكنه هجرها، وأهملها فى الحريم الذى سرعان ما طردت منه، فعاشت حياة يائسة، ولم تجد ما يسد رمقها حتى فى شيخوختها سوى بيع جسدها. لكنها لم تتخل عن روحها، ولا عن ما فى داخلها من رؤى ظلت تحمل لها العزاء.

وقد فَرِحْتُ عندما وجدت أن الشاعر الإنجليزى أودن (١٩٠٧-١٩٧٣) تولى الصياغة الإنجليزية للترجمة، فقد كنت أعرف أنه اقتحم مشهد الشعر الإنجليزى فى الثلاثينيات، وأنه نشر قصيدته الأولى سنة ١٩٢٤، قبل عام من دخوله جامعة أكسفورد، حيث أسهم فى التأثير على غيره من الشعراء الذين ارتبط بهم، وارتبطوا به، فى الاتجاه بالشعر نحو اليسار ومعاداة الفاشية، طوال الثلاثينيات، مثل سيسل داى لويس C.Day-Lewis (١٩٠٤-١٩٧٢) ولويس ماكنيس Louis MacNeice (١٩٠٧-١٩٦٣) وستيفن سبندر Stephen Spender (١٩٠٩-١٩٩٥) الذى أشرف على طباعة

المجموعة الأولى من شعر أودن التى صدرت سنة ١٩٢٨. وظل أودن يواصل نشاطه الشعرى الذى جعله على رأس شعراء جيله، ومرتبطا بنزعة تجديدية خاصة، وظل كذلك إلى أن حصل على جائزة بولتزر سنة ١٩٤٨، وهى الجائزة التى أصدر بعد حصوله عليها مجموعاته المتأخرة من مثل «درع أخيل» (١٩٥٥) و«مدينة بلا جدران» (١٩٦٩) وغيرها من الأعمال المتميزة.

ويقول المترجمان - وأحدهما أودن - فى مقدمة المختارات الإنجليزية: إن إكيلوف يشبه الشاعر اليونانى الإسكندرانى كفافيس (١٨٦٣-١٩٣٣) فقصائده تدور فى الماضى وتستلهم أحداثه ومشاهده، صحيح أن كلا من إكيلوف وكفافيس يختلف عن الآخر فى الحساسية الشعرية، فكفافيس ساخر متباعد عن موضوعه، وإكيلوف عاطفى ومنغمس فى موضوعاته، ولكن كليهما لا يختار الماضى بوصفه فرارا، بل بوصفه وسيلة لإضاءة الحاضر ونقده، ويضاف إلى ذلك أن إكيلوف الذى كان مشغولا ببيزنطة مثل كفافيس، لم يتصورها تصورا مثاليا بل تصورا واقعيا لعالم ينحدر، عالم رأى فيه صورة أخرى لحاضر عالمه الأوربى الذى كره انحداره ورفض ما فيه من تفسخ. ولذلك كتب فى إحدى رسائله:

«لماذا أصبحت مهتما بالحياة اليونانية البيزنطية؟
لأن الحياة البيزنطية، تقليديا ونتيجة عادة راسخة
الجذور، تشبه الحياة السياسية فى مدننا ودولنا.

وأنا مهتم بها إلى أبعد حد لأنى أكرهها، فأنا أكره ما هو يونانى، وأكره ما هو بيزنطى... وديوان الأمير أمجيون رمز للانحدار الذى نراه حولنا. أما ديوان حكاية فاطمة فهو رمز للتفسخ والبرودة التى تتسرب إلى العلاقات بين الأفراد».

هذه الصفة التراثية لا تصل إكيلوف بكفافيس فحسب، بل وصلته - فى ذهنى - بأمل دنقل، فمن يقرأ شعر أمل دنقل يرى للماضى مكانة أساسية فى هذا الشعر، ويرى الأقنعة التراثية تلعب دورا كبيرا فى البناء. ولا أظن أن واحدا من قراء أمل يستطيع أن ينسى قصائده عن «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» أو «من مذكرات المتنبى» أو «الحداد يليق بقطر الندى» أو «العهد الآتى» أو «من أوراق أبى نواس» أو «أقوال جديدة عن حرب البسوس» بما تنطوى عليه «الأقوال» من قصائد «لا تصالح» و«مراثى اليمامة». أضف إلى ذلك «بكائية لصقر قريش» و«الخيول» التى صاغها الصياغة الأخيرة قبل قصيدة «الجنوبى» التى كانت آخر قصيدة كتبها قبل موته بأيام.

بعبارة أخرى، كان الماضى عند أمل دنقل المرآة التى ينعكس عليها الحاضر ليجتلى الحاضر مجلاه فيه، ويتعرف ما هو عليه بالقياس إلى أصله. ولم تكن هذه العودة تنطوى على تقديس مطلق للماضى، أو تصوير له فى صورة الفردوس المفقود،

فقد كان أمل دنقل – مثل جونار إكيلوف– لا ينظر إلى الماضى إلا بوصفه وسيلة لإضاءة الحاضر ونقده.

قد نجد عند أمل إلحاحا يوهمنا أحيانا بتفضيل الماضى على الحاضر، خصوصا فى بعض قصائد النهاية، من مثل قصيدة «الخيول» التى تلفت الانتباه بالتضاد الذى تنطوى عليه، حيث يتقابل الماضى والحاضر، ويتحول الماضى إلى عنصر موجب بالقياس إلى الحاضر، ولكن لو تمعنا فى المشهد الكلى لشعر أمل دنقل، ودققنا فى سياقاته الإجمالية، وجدنا أن الماضى صورة أخرى من الحاضر بكل مشكلاته فى آخر الأمر، فالماضى مرآة للحاضر، ووسيلة رمزية للإشارة إلى ما يقع فيه من انحدار. كان ذلك المغزى الأساسى لقصيدة «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» و«البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» و«حديث خاص مع أبى موسى الأشعرى» و«مذكرات المتنبى» و«من أوراق أبى نواس» على السواء، فالماضى فى هذه القصائد وغيرها: مجموعة من الأحداث الدالة والشخصيات النموذجية التى تنطوى على دلالة رمزية تؤكد الأبعاد السالبة للحاضر وتعكسها كما تعكس المرآة ما يقع على صفحتها.

وأحسب أن الحديث عن المرآة – فى هذا السياق – يقود إلى نقطة أساسية، يختلف بها شعر جونار إكيلوف عن شعر أمل دنقل كل الاختلاف فى الدلالة، ويتشابه معه رغم ذلك فى

استغلاله بعض الوسائل الفنية المتشابهة، فالشاعر السويدى يتكىء على التراث العربى القديم مثل أمل دنقل، ويصوغ منه أقنعة لافتة، لعل أهمها قناع «فاطمة» المنسوج بمهارة من التراث الصوفى بوجه خاص. يضاف إلى ذلك أن الشاعر السويدى كان يرى فى الشعر الصوفى عامة، سواء المكتوب باللغة العربية أو الفارسية أو التركية، مصدرا ثريا وينبوعا متدفقا للإبداع الرمزى والسريالى. أضيف إلى ذلك أن شعر إكيلوف كان بعض نسيج الشعر الأوربى، خصوصا فى تيّاراته الحداثية التى انطوت على السريالية وغيرها من الحركات الطليعية، كما انطوت على رغبة فى معرفة الهوامش الثقافية والإفادة من ميراثها الإنسانى. ولذلك استلهم الفن التشكيلى الطليعى فى أوربا الأقنعة الإفريقية، واقترنت السريالية بعناصر من التصوف الذى أفضى إلى التراث المشرقى.

وقد عرف إكيلوف رمز المرآة فى التراث الصوفى العربى والفارسى. وهو رمز يلعب عند الصوفية بوجه عام أكثر من دور، فالمرآة رمز لانقسام الوعى على نفسه عندما يتحول الوعى إلى ذات ناظرة وذات منظور إليها، وهى رمز للتطلع الداخلى إلى النفس، ورمز للعوالم التى يمكن أن تكتشفها الأنا فى عزلتها، بعيدا عن شغب الحواس، وفى حال غوصها عميقا فى أقاليم الروح وتحولاتها.

هذا المستوى هو الذى يباعد إكيلوف عن أمل دنقل، ويربطه به فى الوقت نفسه، ذلك لأن أمل دنقل - مثل إكيلوف - يهتم برمزية المرآة التى يذكرها فى شعره، ويجعل منها موازيا رمزيا لانقسام الأنا المحدثة فى تضادها مع العالم حولها، وتضادها مع نفسها فى الوقت نفسه. وأحسب أن قراء أمل يذكرون الإصحاح الثانى من قصيدته «سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس» خصوصا حين نقرأ:

أتجزأ فى المرآة

يصفعنى وجهى المتخفى تحت قناع النفط.

ولكن رمزية المرآة فى شعر إكيلوف لا تنطوى على هذه الإشارة الواقعية الحادة فى شعر أمل دنقل، لأنها رمزية تنقلنا من عالم الواقع الخشن، حيث تناقضات المدينة التى تثقل قصيدة أمل دنقل، إلى عالم ما فوق الواقع حيث نغادر معطيات الحس المألوفة، وندلف إلى أعماق الوعى الصوفى، حيث العوالم الذاتية، والغوص فى قرارة اللاوعى، والإبحار فى أقاليم الروح ما بين ملكوت الغياب وفناء الجسد.

هذه الأبعاد الصوفية التى تباعد بين شعر جونار إكيلوف وشعر أمل دنقل هى التى تجعلنا نفهم المغزى الروحى الذى يومىء إليه هذا المقطع من شعر إكيلوف، خصوصا حين يقول فى قصيدة بعنوان «باده»:

أأستطيع

أن أصف السمو؟!

سأختار الأزرق

ورقشتين من ذهب:

نجمة على الرأس

نجمة على القدم

وتحت القدم صورة مرآة

قرارها نجمة

وهى نفسها الأبعاد التى تصل المرآة التى تنطوى على معنى السمو (أو الذروة أو «الشهود») بالمرآة المقابلة التى تطالعنا فى الأسطر الأولى من قصيدة «فاطمة» حيث نقرأ:

فى المرآة الساكنة رأيت مجلى

نفسى وروحى:

تغضّنات عدّة

منابت رقبة ديك

عينان حزينتان

فضول نهم

زهو حرون

تواضع زائف

صوت جاف

بطن ينفتح فيها شق طوليّ

ليخاط من جديد

قدم مبتورة

حنك يعب السمك والنبيذ

واحد يتوق إلى أن يموت

وهى نفسها الابعاد التى تصل المرآتين السابقتين بالمرآة الأخيرة التى تتضوأ بها قصيدة «العاشق» حيث نقرأ:

أعرف. بعد كل شىء، أن المرآة هناك

وأن ثمة كائنا مختلفا ينظر من المرآة

يوما ما ستدير عينيك إليه

وعندما تحول عينيك عنه، أتلاشى، أنا، بدورى.

أنت مجلى حزنك، مجلى رغبتك

مرآة ذاتك والصورة فى المرآة

وغير بعيد عن هذا السياق قصيدة "Guzla" أو «وَتَرِيَّة» التى نقرأ فيها:

- صحيح ما قلتَه لى من أننى سمراء

ولكن هدب خمارى من الفضة:

قلت لك: إنى مرآتك، مرآتكَ.

وها أنذا أقول الآن:

هاتان العينان التركمانيتان

ضيقتان كالسكين
ترتعشان فى الغابة التى تتوثبان فيها
قرب الهياكل المقدسة، تحت لسان البحر
إلى أن يتسمر
الإنسان على الجدار

- الميلاد بسيط:
أنت تغدو أنت
الموت بسيط:
أنت لا تغدو أنت
وقد ينعكس الأمر
كما فى عالم المرايا
فتولد من الموت
وتميتك الحياة
ولا ميزة لأحد الحالين على غيره

وأتصور أن الدلالات الفنية التى اكتسبتها رمزية المرآة فى التراث الصوفى، هى التى قادت إكيلوف إلى هذه التنويعات الدلالية لرمزية المرآة، خصوصا من حيث علاقتها بانقسام الأنا على نفسها، أو علاقتها بما يلزم حضورها من وضع معرفى إشراقى، أو وضع ازدواج تتقابل فيه الأشياء المتناظرة، أو تتساوى المواقف المتضادة. وثراء الدلالات الصوفية للمرآة أوضح

من آن أشير إليه على نحو عابر، لكن المهم اقتران هذه الدلالات بميراث صوفي مشرقي، وجد فيه إكيلوف مراحه، مشدودا على نحو خاص إلى شعر التصوف العربي، خصوصا شعر محيي الدين بن عربي، الذي فُتِنَ به إكيلوف، وافتتح ديوانه «عن الأمير أمجيون» باقتباس شعري من «ترجمان الأشواق» يقول فيه ابن عربي:

شعرُنا هــــذا بــلا قافيــــة إنما قصدي منه حَرْفُ هَـــــا
غرضـــي لفظــة ها من أجلهــــا لسْتُ أهوى البيع إلا هَا وهَــا

ولكن إذا كان في عوالم التصوف، وفي الهجرة إلى داخل أقاليم الروح، ما يميز شعر جونار إكيلوف عن شعر أمل، في مجالات الحساسية الشعرية، أو التجربة الروحية، فإن شعر أمل يتميز بواقعيته الخشنة التي لا تتعارض مع بعض التجارب الخاصة التي تجسدها قصيدة من مثل «الهجرة إلى الداخل» من ديوان «تعليق على ما حدث». وهي قصيدة تكشف عن الفارق بين شاعرين. ينتسب السويدي منهما إلى مجتمع ديموقراطي لم يعرف أشكال القمع التي انتسب إليها نظيره المصري وعاناها، تماما كما عاني مرارة أن يذهب أقرانه إلى المعتقلات، ويظل هو ينتظر الذي يأتي ولا يأتي. وأضيف إلى ذلك معاناة الهزيمة اللاحقة في العام السابع والستين. ولم يكن أمل يستعيد دوّاماتها إلا وتعاوده ذكريات القمع التي أدّت إليها بأكثر من معنى، وظلت

تنسج داخل النفس شباك الرعب التى يمكن أن يسقط فيها العقل بلا حول ولا قوة. هنا، يفارق عالم أمل دنقل عالم جونار إكيلوف، حيث لا حاجة إلى التوحد الصوفى، أو انتظار لحظات الإشراق، وإنما الحاجة إلى الفرار من القمع، الفرار الذى يتحول إلى هجرة إلى الداخل، هى نوع من التفاف العاجز على نفسه، وانغلاقه على ذاته التى تحفر ما يشبه القبر على النحو التالى:

أتركُ كلَّ شئ فى مكانه:

الكتاب، والقنبلةَ الموقوتة،

وقدحَ القهوة ساخنا،

وصيدلية المنزل،

وأسطوانة الغناء

والباب مفغور الفم

.. الباب .. وعين القطة الياقوتة

أتركُ كل شئ فى مكانه،

وأعبر الشوارع الضوضاءْ

مخلفا خلفى : زحام السوق

والنافورة الحمراء

والهياكل الصخرية المنحوتة

أخرج للصحراء!

أصبح كلبا دامى المخالب

أنبش حتى أجدَ الجثّة
حتى أقضم الموتَ الذى يدنِّس الترائب!
أدسُّ فى الحفرة وجهى الشره المحموم
تصبح بوقا مصمتا حول فمى المنكفئ المزموم
وصارخا فى رحم الأرض ..
أصيح: يا بساط البلد المهزومْ
لا تنسحب من تحت أقدامى
فتسقط الأشياءْ
من رفها الساكن فى خزانة التاريخِ،
تسقط المسميات والأسماء!
أصرخ ليس يصلُ الصوتُ
أصرخ .. لا يجيب إلا عرقُ التربة والسكونُ والموت

و«الهجرة إلى الداخل» فى هذا النوع من الكتابة ليست إبحارا فى الذاكرة، أو ارتحالا بين أقاليم الوعى وأقطار الروح، وإنما هى استجابة قهرية إلى القمع الخارجى، وفرار مؤقت يراوغ أبانا الذى فى المباحث، ورغبة فى العودة إلى رحم آخر، بحثا عن وسيلة مغايرة فى النجاة، لكن دون جدوى، فلا يتبقى سوى الخوف من أن يحمل الصدى النداء المكتوم للهوائيات، أن يفشى الرمل الصوت المكبوت، فيأتى الصمت الذى يشبه الخرس، ولا تنفع سوى العودة إلى المدينة التى لم تعد موجودة، والصرخة

التى تذهب سدى من ذلك القلب الذى انشطر والذى:

يرقد فوق زهرة اللوتس فى المنفى

يطالع المكتوب

منتظرا حتى يفور الكوبْ

فى يده،

يدير فوق جسمه رداءَه المقلوبْ

لكى يعود فى مواسم الحصاد

أغنيةً أو وَرْدَهْ

و«الانتظار» الذى تنتهى إليه قصيدة أمل بعيد كل البعد عن «الانتظار» الذى تنطوى عليه بعض قصائد إكيلوف. الانتظار الأول انتظار السجين لحظة الإفراج عنه، والمقموع لحظة الخلاص من القمع. والانتظار الثانى قرين لحظات الكشف الروحى، حيث تلمع البوادة الحانية كالأعين التى تضىء فى عتمة الروح، وذلك على نحو ما نقرأ فى المقطع الأخير من قصيدة «يوسف وفاطمة» لإكيلوف:

فكرت طويلا

فيها

تلك التى ينطوى جمالها

على جمال بديع

آه، يا إمامى

لقد بعثت لى علامة من الجنة

أسرع من لمح طائر

ولكنها علامة

سيكون عرفانى أعظم من العطية

وعلامتى عظيمة

أعظم من علامتك

لأن كائنا أعظم منك قد مسّنى

فشعرت كما لو كنت أمضى

أمضى فى بطء قربه

منتظرا أن يمسك بى

يقودنى

من درب إلى درب ...

ولكن رغم هذا الاختلاف الجذرى بين الشاعرين، فقد جمع بينهما إيمان عميق بأهمية الكلمة الشعرية، وقدرتها على إصلاح العالم وإعادة بنائه فى آن. إن هذا الإيمان هو الذى دفع كلا الشاعرين إلى الكتابة، وهما على يقين من أن الكتابة انتصار على المرض اللعين، ومن ثم انتصار على الموت.

ومن هذا المنظور، أجد نفسى، كلما فكرت فى غياب أمل دنقل الذى حدثته عن جونار إكيلوف، وقرأت له بعض ما ترجمت

من شعره، أسترجع أبيات الشاعر السويدى التى افتتح بها «ديوان فاطمة» وأرى فيها رثاء لصديقى أمل دنقل، أعنى الأبيات التى تقول:

في الخريف أو الربيع
هل ثم فارق يهم؟
في الشباب أو الكهولة
هل ثم فارق يهم؟
أنت تغيب على كل حال
في صورة الكل
أنت تفنى، أنت فان،
الآن، أو في اللحظة السالفة
أو منذ ألف من الأعوام الماضية
ولكن غيابك
يبقى.

ذكريات أمل دنقل

مـات أمل دنقل فى الصـبـاح البـاكـر من اليـوم الحـادى والعـشرين من مـايو، سنة ١٩٨٣. مـضت تسع عـشرة سـنة على وفـاته، ولكنه باق بشـعره الذى تتوهـج مـعانيه، خصـوصـا فى تلك الأيام التى تعربد فيـها إسـرائيل كما يحلو لها، فتسـتـعيد ذاكرتى مـا كتبـه من «تـعليق على مـا حـدث فى مـخـيم الوحـدات» وأدرك مـعنى أن «سـرحـان لا يتـسلم مفـاتيح القدس» وأكـاد أصـرخ فى انتظار السيف:

انظرى أمتك الأولى العظيمة

أصبحت شرذمة من جثث القتلى

وشحاذين يستجدون عطف السيف.

وأسـتعيد مـا كتبه أمل عن فلسطين، والقدس، وعن صـديقه مـازن جودت أبى غزالة الذى رحل مـع العـاصـفة، والذى كتب من أجله أمل «بكائية ليلية» استهلها بقوله:

للوهلة الأولى

قرأتُ فى عينيه يومَه الذى يموتُ فيه.

رأيتُه فى صحراء «النقب» مقتولا..

منكفئا.. يغرز فيها شفتيه

وهى لاتردُ قبلةً لفيه!

نتوه فى القاهرة العجوز، ننسى الزمنا
نفلت من ضجيج سياراتها، وأغنيات المتسولين
تُظلُّنا محطةُ المترو مع المساء.. متعبين.
وكان يبكى وطنا.. وكنت أبكى وطنا
نبكى إلى أن تنضب الأشعار
نسألها: أين خطوط النار؟
وهل ترى الرصاصة الأولى هناك.. أم هنا؟

ولا أعرف هل هى مصادفات الزمان، أم علاقة جيلنا بشرط التاريخ، هى التى جعلتنى أعرف أمل دنقل فى سياق من الهزائم والانكسارات القومية. وكانت البداية هزيمة العام السابع والستين التى استجاب إليها بقصيدته «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» التى كانت بكاءنا جميعا على ما حدث، ثم جاءت مرثية جمال عبدالناصر (١٩١٨-١٩٧٠) بعنوان «لا وقت للبكاء» تعبيرا عن رغبة مقاومة الانحدار، والتطلع من جديد صوب الأمانى القومية التى بدت بعيدة. ودخلنا أيام السادات التى واصل فيها أمل دنقل أقسى درجات رفضه الاجتماعى والسياسى، خصوصا فيما سمى عام الضباب، ذلك العام الذى اقترب فيه أمل الشاعر من الحركة الطلابية الغاضبة، وصاغ بقصيدته «أغنية الكعكة الحجرية» ذروة تعبيرها الاحتجاجى الذى تمثل فى الاعتصام بميدان التحرير حول النصب الذى كان قائما فيه، وهو الاعتصام

الذى فضّته أجهزة الأمن بالقوة خوفا من تفاقم نتائجه، فسقط بعض الطلاب ضحية الاصطدام. وانطلق صوت أمل دنقل يسجِّل «الإصحاح الأول» من «سفر الخروج»:

أيها الواقفون على حافّة المذبحه

أشهروا الأسلحه!

سقط الموتُ؛ وانفَرَطَ القلبُ كالمسبحهْ

والدم انساب فوق الوشاح!

المنازل أضرحَه،

والزنازن أضْرحَهْ

فارفعوا الأسلحه

واتبعونى!

أنا ندم الغد والبارحه

رايتى: عظمتان.. وجُمجُمَه

وشعارى: الصباح.

وقد نشر أمل دنقل قصيدته للمرة الأولى فى مجلة «سنابل» التى كان يصدرها الشاعر محمد عفيفى مطر من محافظة كفر الشيخ، أيام المحافظ إبراهيم بغدادى الذى اتصل به يوسف السباعى، وطلب منه إغلاق المجلة بعد أن نشرت قصيدة «الكعكة الحجرية». لكن القصيدة ظلّتْ تُقرأ فى المحافل الطلابية التى حضرها أمل دنقل الذى أصبح أكثر الأصوات

الشعرية المتمردة تجاوبا مع وجدان الطلاب الساخطين. والغريب أن حرب أكتوبر ١٩٧٣ لم تقلل من أهمية هذه القصيدة، وإنما شحذت الهمم لاستكمال الانتصار على العدو الإسرائيلى وتحرير الأرض العربية.

ولكن مضت الأشهر، ودخلنا فى مباحثات فصّل القوات التى تحولت فى النهاية إلى استهلال لمباحثات السلام. وكانت اللحظة الحاسمة هى اليوم الذى ذهب فيه السادات إلى القدس ليعرض الصلح على إسرائيل، وندخل فعليا فى مباحثات السلام التى رفضها أمل دنقل، كما رفضها غاضبون كثيرون غيره، أملا فى موقف قومى صلب يتأسس به سلام عادل.

وكان ذلك هو السياق الذى بدأ بالاتفاقية الأولى لفصل القوات بين مصر وإسرائيل فى يناير ١٩٧٤، وتصاعد مع الاتفاقية الثانية فى سبتمبر ١٩٧٥، وازداد تصاعدا مع إلغاء السادات معاهدة الصداقة المصرية السوفيتية فى مارس ١٩٧٦، كما ازداد تفاقما بثورة الخبز فى يناير ١٩٧٧، وزيارة السادات للقدس فى نوفمبر من العام نفسه. لكن هذه الزيارة لم تمنع إسرائيل من اجتياح الجنوب اللبنانى فى مارس ١٩٧٨، ولم تمنع السادات من المضىّ فى محاولات السلام، تلك التى مضت فى مسارها الذى انتهى بتوقيع السادات وبيجن اتفاقيات كامب ديفيد التى شهد عليها الرئيس الأمريكى كارتر بوصفه الوسيط.

وكان أمل بدأ يكتب «لا تصالح» من قبل توقيع الاتفاق النهائي، لا لأنه يرفض السلام وإنما لأنه يرفض الاستسلام، ويتطلع إلى سلام عادل يعيد جميع الحقوق لأصحابها، وإلا فلا لزوم له، ولا مفر من مواصلة الكفاح من أجل استعادة الأراضي السليبة كلها. وما أسرع ما تحولت «لا تصالح» إلى قصيدة قومية يرددها كل الرافضين للتنازلات التي قدمها السادات ثمنا للصلح مع إسرائيل. وكانت حدِّة رفضه السياسي في ذلك الوقت مقرونة بالسخرية التي كانت تدفعه إلى كتابة أسطر من قبيل:

أيها السادة: لم يبقَ انتظارْ

قد منعنا جزيةَ الصمت لمملوكٍ وعَبدْ

وقطعنا شعرةَ الوالي «ابن هند»

ليس ما نخسره الآنَ...

سوى الرحلة من مقهى لمقهى

ومن عارٍ لعَارْ!!

وقد عرفت أمل شخصيا مع نهاية الستينيات، شدتني إليه قصائده التي كان ينشرها في مجلة «الكاتب» القاهرية، ومنها قصيدة «أشياء تحدث في الليل» التي كانت تعرية للفساد المتقنع في زمن عبد الناصر، وجاءت قصائد الهزيمة التي تركت في

نفسى أعمق الأثر، ونكأت الجراح التى ظلت مفتوحة، فاقتربنا بعد أن تعارفنا بواسطة أصدقاء مشتركين، وأصبحنا صديقين نزداد قربا يوما بعد يوم، ويكتشف كل منا فى صاحبه ما يزيده احتراما له واقتناعا بقيمته. وأسهمت «الجمعية الأدبية المصرية» التى كانت تضم صلاح عبدالصبور وفاروق خورشيد وعز الدين إسماعيل وعبد الرحمن فهمى وأحمد زكى فى ترسيخ جذور هذه الصداقة، فقد كنا نلتقى فى لقاءات الجمعية الأدبية، ونخرج سويا بعد انتهاء الندوة أو الأمسية الشعرية التى غدونا طرفا فيها، أمل بشعره وأنا بنقدى، وننطلق إلى وسط القاهرة، نتصعلك إلى اقتراب الصباح.

وقد جذبتنى صفات أمل الشخصية: الحس العالى بالرجولة، الكرامة التى لاتقبل التنازل مهما كان هينا، الاعتزاز بالنفس إلى أبعد حد، الترفع عن الصغائر، الوفاء النادر، الإخلاص الحقيقى، المحبة الخالصة، النهم المعرفى الذى لايهدأ، روح الانطلاق التى لاتعرف السكون، رغبة المغامرة التى لاتخشى شيئا، الوعى السياسى القومى الذى لايقبل المهادنة ويرفض الاستسلام، احتقار المال رغم الحاجة إليه، تقديس الشعر بوصفه الفرح المختلس الذى يمنح الحياة معنى، الجسارة المتناهية فى كتابته، والشجاعة القصوى فى التعبير عن الرأى أو السلوك مهما كانت العقبات.

وكنت أجـد فى أمل مـا افـتـقـده فى تكوينى الأكـاديمى العقلانى الذى كشف لى عن بعض انغلاقه، خصوصا حين كان لا يكف عن مشاكستى لإيثارى العزلة بين كتبى، مؤكدا لى أن لا نجاح حقيقيا للناقد الذى أنْطَوى عليه إلا بخوض نار التجربة الحية للدنيا التى تدعونا إلى مواجهتها والمغامرة فيها. ولم يكن يتردد فى انتزاعى من عملى العلمى، قبل مشغلة المناصب والعمل العـام، خـصـوصـا إذا لاحظ إرهاقى من القـراءة أو الكتـابة، فيصحبنى فى جولاته الليلية التى لا تنتهى، كاشفا لى عن خبايا القاهرة التى عرفتها معه، وعن المعادن المختلفة للبشر الذين خبرت منهم الكثير بفضله.

أما هو فكان يجد فى شخصيتى - فيما يبدو - بعض ما افتقد هو إليه، فتعمقت صداقتنا التى لم تعرف الخصام يوما، ولا المشاجرة، الأمر الذى كان يثير عجب من حولنا، ويدفع بعض أصدقائنا المشتركين إلى حسدى على أننى الوحيد الذى لم يتعارك معه أمل، أو يصطدم به، أو يختلف معه اختلاف مقاطعة. وما أكثر ما كان أمل يتعارك ويصطدم ويختلف ويقاطع، وما أكثر الذين خاصمهم وخاصموه، والذين ناصبوه العداء بسبب حِدَّته الجارحة فى التعامل معهم. وكان ذلك بسبب طبعه النارى وحِدِّية شخصيته التى لم تكن تقبل أنصاف الحلول، أو تتسامح مع المناطق الرمادية، فمع أمل إما أن تكون منتسبا إلى اللون

الأبيض الناصع فكريا وإنسانيا وإبداعيا وسياسيا أو إلى اللون الأسود القاتم، ولا وسائط أو مناطق وسطى، ولا تسامح مع البين بين أو المواقف المترددة، فالجنوبيّ الذى انطوى عليه أمل كان أشبه فى صلابة حدِّيته بجرانيت المعابد الفرعونية التى تجوّل بينها، صبيًا، فى أقصى الجنوب.

لقد اختار الكتابة، وأدرك أن كتابة الشعر هى الفرح المختلس فى الواقع المختل، وآمن أن الفرح المختلس لا يكتمل إلا بالصدق الجارح، حتى لو صادرت العسس ما كتبه، أو غضب الغاضبون، فالخيانة للنفس هى التخلّى عن حَدِّية الصِّدْق من أجل المجاملة، أو من أجل مكسب سريع. وكان عليه - كى يحافظ على صلابته الداخلية - أن يستغنى عن الكثير من الضروريات، فلم يمتلك سكنا، أو يعرف منزلا دائما، ولم يؤثِّث بيتا، ولم يستعبد نفسه بوظيفة تفرض عليه تنازلا أو مهادنة، ولم يسع وراء المال الذى لم يكن يتحصّل منه إلا على ما يقيم الأوَد، ولم يكن يخجل من الاقتراض من أصدقائه القريبين مع علمه وعلمهم أن القرض لن يردّ، ولم يستطع أن يقدم هدية متواضعة لخطيبته إلا بعد أن باع قطعة أرض ورثها عن أبيه فى بلدته، وظل على حذر دائم من الأغنياء، معتزًا بفقره والفقراء، شعاره:

هذه الأرض حسناء، زينتها الفقراء، لهم تتطيبُ

يعطونها الحُبَّ، تعطيهم النسل والكبرياء

فكان أحد الفقراء الذين يعيشون مغتربين، أو يتكدّسون - في صرخة الجوع - فوق الفراش الخشن.

ولذلك تعاطف مع شخصية أبى نواس الشاعر العباسى فى قصيدته الشهيرة «من أوراق أبى نواس». ورأى فيه بعض الوجه القديم لتمرده، وبعض المعاناة القديمة للوضع الهامشى المعاصر، وبعض التمرد فى كتابة الشعر - الفرح المختلس الذى كانت تصادره العسس. وكما جعل من أبى نواس رمزا للكتابة المتمردة، فى زمن من يملك العملة فيه يمسك بالوجهين، والفقراء بين بين، صاغ من معطيات الشعر النواسى بعض مبادئه الفكرية، ومنها ذلك المبدأ الذى يقول:

لا تسألنى إن كان القرآن
مخلوقا أو أزَلىّ
بل سلنى إن كان السلطانْ
لصا أو نصف نبىّ.

وفى الوقت نفسه، نظر إلى مجون النواسى بوصفه نوعا من التمرد على الذهب المتلألئ فى كل عين، الذهب الذى اقترن بسيوف الأمراء، ولا يزال، واغتال، ولا يزال، كلمات أمثال الحسين، وجلال أمثال الحسين، فلم تستطع أن تنقذ الحق قصائد

الشعراء، أو تنتزعه من ذهب الأمراء. وكان ذلك فى عالم أحال فيه الذهب والسيف الفرات إلى لسان من الدم لا يجد الشفتين، فكانت النتيجة كفر أبى نواس بما حوله، وانصرافه إلى الخمر التى استبدلت بأحزان الواقع الدائمة بهجتها المؤقتة.

ولكن أمل دنقل لم يؤمن بتقية أبى نواس، حتى وإن شاركه بعض الخصال، فقد كان قادرا على أن يقول ما لا يقال، وما لا يجرؤ غيره أن يقوله. وكنت أسأل نفسى، أحيانا، من أين تأتيه كل هذه الجسارة؟ وكانت الإجابة سهلة: من توهج الروح الأبيّة، وشجاعة القلب الذى لا يعرف الخوف، واستغنائه عن الحرص الذى أذلّ أعناق الرجال، ومن حب مصر الذى ظل يتدفق بين الشرايين والأفئدة، الحب الذى دفعه إلى رفض النزوح، أيام الهجرة الكبيرة للمثقفين المصريين الذين تركوا مصر فى زمن السادات، إيثارا للسلامة، أو طلبا للأمان، أو بحثا عن المال. وظل هو فى مصر التى لم يفارقها إلا مرة واحدة فى حياته، لحضور مؤتمر شعرى في بيروت سنة ١٩٨١، إن لم تخن الذاكرة، وظل متمسكا بالبقاء، معلنا أن البقاء فى ذاته مقاومة لفساد العصر الساداتي، وأنه لا معنى لأى فعل من أفعال الرفض خارج الوطن، فمن يريد تغيير الوطن عليه البدء من داخل شبكة العلاقات المعقدة لواقعه.

ولذلك جاءت قصيدته «مقابلة خاصة مع ابن نوح» تجسيدا لموقفه المصرِّ على البقاء في الوطن، ومحاولة تغييره من داخله، دون التخلّي عنه بالنزوح منه. وانبنت القصيدة على قطبين متضادين، كعادته فى الكثير من شعره، قطب النزوح الذى اختار ممثلوه النجاة من الطوفان بسفينة نوح، وقطب البقاء الذى اختار أصحابه محاربة الطوفان، وعدم التخلى عن الوطن حتى لو فقدوا حياتهم.

هكذا، غادر «الحكماء» العقلاء، والمغنّون والمرابون، وسائس خيل الأمير، وقاضى القضاة، وراقصة المعبد، وجباة الضرائب، ومستوردو شحنات الأسلحة، باختصار كل النماذج التى اقترنت باستغلال الناس، وبالسلطة وما لازمها. وذلك مقابل المتمردين الذين اختاروا اللجوء إلى جبل لا يموت، اسمه الشعب، وعلى رأسهم قناع ابن نوح الذى نسمع من خلفه صوت الشاعر على النحو التالى:

جاء طوفان نوح
ها هم الجبناء يفرّون نحو السفينه
بينما كنتُ
وكان شباب المدينه
يلجمون جواد المياه الجموح
ينقلون المياه على الكتفين

وَيَسْتَبِقُونَ الزمنْ
يبتنون سدود الحجارة
عَلَّهم ينقذون مهاد الصبا والحضارة
عَلَّهم ينقذون الوطن

ويموت ابن نوح فى النهاية، لكن موته يتحول إلى حياة بعد أن قال «لا» للسفينة وأحب الوطن.

وكان ما فعله أمل دنقل بصورة ابن نوح الوجه الموازى لما فعله بصورة الشيطان فى «كلمات سبارتكوس». أقصد إلى القَلْب المتعمد الذى ينفى عن الشخصية التاريخية الكثير من صفاتها، ليستبقى صفة واحدة لا تفارق التمرد، ناقلا إياها من حال إلى حال، مع إشباع هذه الصفة بما يخدم الهدف من القصيدة، وهو تأكيد حضور الرفض وتجسيده، بوصفه السبيل الأكثر فاعلية لعالم تفسَّخت أركانه إلى أبعد حد، عالم لم يكفّ عن إيلام أمل، وتحطيم كل الرموز الجميلة التى أحبها فى وطنه، فلم يملك سوى تأكيد رغبة الثورة التى تكنس كالريح كل العفن. ولما غابت الثورة، انفجرت الصرخة الموجعة التى تختتم ديوان «العهد الآتى»:

آه .. من يوقف فى رأسىَ الطواحين؟
ومن ينزع من قلبى السكاكين؟
ومن يقتل أطفالى المساكين
لئلا يكبروا فى الشقق المفروشة الحمراء

خدّامينَ

مأبونينَ

قوادينَ

* * *

وما بين جحيم الرفض والمقاومة المستمرة بالشعر، مضت حياة أمل دنقل، أصحابه الحميمون قليلون، وأعداؤه كثيرون إلى درجة لافتة. لكنه لم يكن يهتم بالقلة والكثرة، فالأولوية عنده ظلت للشعر، الفرح المختلس الذى لا يخشى أن يصادره العسس، والدوران الدائم فى فلكه، والبحث المضنى عن منابع جديدة له، وآفاق واعدة من الكتابة فيه. وكان ذلك يزيد ما بيننا عمقا، فالشعر ظَلَّ، ولا يزال، الفن الأقرب إلى تكوينى، والجوهر الخالص من الإبداع العربى الممتد من صعاليك العصر الجاهلى إلى صعاليك العصر الحديث الذين انتسب إليهم أمل دنقل، بل أصبح علامة عليهم.

وكنت أقرأ لأمل دنقل، أو أنقل إليه أحدث ما أقرأ أو أتابع فى النقد الأدبى. وكان يقرأ لى الشعر الذى يحبه، والذى يرجو منى التأنى عنده. وكثيرا ما كان يحدث ذلك فى بيتى، أو فى غرفة من الغرف المستأجرة التى تنقل بينها. وكانت له عادة غريبة فى القراءة، أحيانا، خصوصا حين كان يخلو لنفسه فى غرفته، فينام على السرير بطريقة أفقية، وجهه يتطلع إلى الأرض، وجذعه

محنى إلى أسفل السرير، بينما الكتاب موضوع على الأرض. وأذكر أنه قرأ لي قصيدة أدونيس «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» بهذه الطريقة، فلما أبديت اعتراضي على وضع ديوان شعر على الأرض من شاعر، اعتدل جالسا، وأمسك الديوان بيديه ومضى يقرأ من جديد، وانتقل من القصيدة إلى غيرها. وكانت طريقته في التنغيم تضفي على القصيدة بعدا تفسيريا، يبين عن رأيه فيها. وكم قرأ لي شعراء آخرين. لكن أدونيس على وجه الخصوص هو ما ظللت أشاكسه به، فقد كان يرفض آراءه السياسية من منظوره القومي، بينما كان شديد الإعجاب بشعره وتقنياته النظمية.

وكان أمل يتمتع بذاكرة عجيبة، استوعبت من الشعر ما ظل يدهشني، وما كان ينشده بصوته المتميز وطريقته المخصوصة في الأداء، خصوصا إذا هدأ مجلسنا، وكنا منفردين، أو مع عدد قليل من الأصدقاء الحميمين. والطريف أن ما كان ينشده كان يشبهه بمعنى من المعاني، فقد كان لا يختار إلا ما جانس تجربته هو، وما كان أقرب إلى طبعه الشعري، وبسبب لحظات الإنشاد هذه، أو لحظات استعادة الذاكرة، استمعت منه إلى قصائد لمحمود حسن إسماعيل، وعبد الرحمن الشرقاوي، وخليل حاوي، وأحمد حجازي، ومحمود درويش،

وكثير غيرهم. أما آراؤه فى الشعراء الذين كانوا يملؤون الدنيا عجيجا فى السبعينيات، فكانت تضحكنى لقسوتها الساخرة، وما كنت قادرا على أن أكرر هذه الآراء، فلم أكن مثله، قط، فى صراحته الجارحة أو حَدِّيته الباترة.

لكن أمتع جلساتنا كانت عندما يخبرنى بفراغه من كتابة قصيدة جديدة. وأحسبنى كنت، ولا أزال، سعيد الحظ لأننى استمعت منه إلى قصائد كثيرة للمرة الأولى، أذكر منها: أبانا الذى فى المباحث، سفر التكوين، سفر ألف دال، من أوراق أبى نواس، رسوم فى بهو عربى، حتى فى أيام مرضه واصل عرض شعره علىّ، طالبا رأيى، ولم تنقطع عادته فى ذلك، فاستمعت منه إلى الخيول، وجعلنى أقرأ «الجنوبى» التى كانت آخر قصائده، وقَبِل على الفور ملاحظتى الاستهلالية عن ترقيمها.

ولم أكن أجامله فى شئ كتبه، كما لم يكن يجاملنى فى شئ كتبته. وكنا نختلف كثيرا، لكن اختلافنا لم يمس، قط، عمق ما بيننا من صداقة. وما أكثر ما طالت جلسات النقاش المحتدمة بيننا، بل كان النقاش ينسينا أحيانا من حولنا. أذكر أننى اشتركت فى مناقشة ديوانه «العهد الآتى» فى جمعية الأدباء بشارع القصر العينى بالقاهرة، وكانت معنا الشاعرة ملك عبد العزيز عليها رحمة الله، وكنت قاسيا على أمل فى حَدِّية موقفه

من الآخر، الواقع وراء البحر، فى قصيدة إسكندرية، ولم توافقنى ملك عبدالعزيز على ما ذهبت إليه، وتعاطفت مع موقف أمل. ولكننا لم نكف عن النقاش بعد أن انتهت الندوة، ونسى أمل أنه على موعد مع حبيبته التى أصبحت زوجه، عبلة الروينى. وكان قد دعاها لحضور الندوة ثم الخروج للعشاء، فطارت الدعوة على الحبيبة التى نسيها أمل فى حماسه للنقاش. ومضينا سائرين نكمل الجدل، وظللنا نتناقش إلى أن وصلنا ميدان الدقى، حيث جلسنا على مقهى نكمل النقاش إلى الفجر.

ولم يكن أمل يزعجه اختلافنا، بل كان يرحب به، ويستفزنى فى بعض الأحيان إلى المخالفة. وكان يعترف بالحق فى النهاية إذا تبين له الخطأ فى موقفه، أو الشطط. وأذكر مرة أنه دعانى إلى مناقشة ديوانه الرابع «مقتل القمر» مع صلاح عبد الصبور عليه رحمة الله فى البرنامج الثانى بالإذاعة المصرية، وأبلغته قبل الندوة بيومين أن الديوان لم يعجبنى، وأننى لا أوافقه على نشره، فكله قصائد قديمة تنتسب إلى مرحلة تجاوزها تماما منذ أن كتب «كلمات سبارتكوس الأخيرة». وما كان له أن ينشرها غفلا من الإشارة إلى تاريخها. وأنصت إلى كلامى، ولم يعلّق إلا بقوله: قل ما أنت مقتنع به. وجاء موعد الندوة، فذهبت وصلاح عبدالصبور، ولم يحضر أمل، وقلت تفصيلا ما سبق أن أخبرته به إجمالا، بينما حاول العزيز صلاح عبدالصبور تخفيف

الموقف، ومن ثم الحديث بلغة أكثر تسامحا ورقة.

واستمع أمل إلى الحلقة مذاعة، ولم يغضب، بل على العكس، صارحني بأنني على جق، وأن هذا الديوان بالذات كان ينبغي أن تسبقه مقدمة واضحة تؤكد أنه ينتسب إلى مرحلة البدايات. وظلت هذه الروح الجميلة سائدة بيننا، ولم تنقطع، قط رغم خلافاتنا السياسية أحيانا. وكان بعضها، وأكثرها حدةً، يدور حول جمال عبد الناصر الذى كان أمل دنقل ينطوى على مشاعر نفور خالصة إزاءه، ذلك على الرغم من أنه بدأ حياته الشعرية بتمجيده، وأهدى إليه قصيدة «أوچينى» التى لم ينشرها، قط، إن لم تخنى الذاكرة. ولكنه انقلب عليه، خصوصا منذ أن تكشّف القناع التسلّطى لديكتاتورية نظام عبد الناصر، ومنذ أن أخذ أصدقاء أمل يفارقونه إلى السجون التى أخذت تضم اليسار حتى من قبل العام التاسع والخمسين، كما ضمت، وظلت تضم، الإخوان المسلمين، سواء بعد محاولة اغتيال عبد الناصر فى المنشية فى آخر النصف الأول من الخمسينيات، وبعد محاولة انقلاب سيد قطب فى منتصف الستينيات.

ومن قصائد أمل فى هؤلاء الأصدقاء السجناء، قصيدته «ديسمبر» التى كتبها عن الرفاق الذين مضوا، وقال فيها:

أخذوا أصدقائى للسجن

لكنهم فى ليالى الحنين

يُقْبِلون لنشرب كأسين ..
فى البار ذى الردهة الخاليه
فإذا دَقَّتْ الساعة الثانيه
صَفَّق الخدم المتعَبون
فاختفى أصدقائى وهم يضحكون
- نلتقى ثانية
- نلتقى الليلة التالية.

ولم يُعتقل أمل فى هذه السنوات قط، ولم يذق ما ذاقه أقرانه الذين اكتووا بالسجون الناصرية، وفقد بعضهم حياته فيها بسبب التعذيب. ولعل سر نجاة أمل من الاعتقال أنه لم يكن منتسبا إلى أى تنظيم سرى من التنظيمات التى كانت قائمة، والتى كثر عددها وتباينت اتجاهاتها داخل فصائل اليسار. ولم أكن أستغرب ذلك، فأنا نفسى لم أنتسب إلى أى تنظيم تحت الأرض، ولا أزال نافرا من فكرة الاندماج فى أى تنظيم سياسى مهما كان. ولعل شيئا من ذلك كان يدور فى داخل أمل، فباعد بينه والاندماج فى أى تنظيم، وجعله متمسكا بحريته الفكرية، ومن ثم قدرته على وضع أفكار أى تنظيم أو تعاليمه موضع المساءلة، مُجسِّدا بسلوكه المبدأ الذى بلوره الناقد الماركسى المتحرر إرنست فيشر، عندما صاغ كتابه الشهير «الفن ضد الإيديولوجيا» لمقاومة كل أشكال التحزّب، أو الانتماء الجامد

للعقيدة الماركسية.

وأحسب أن اعتقالات عبد الناصر للمثقفين كانت سببا من أسباب نفور أمل اللاحق من شخصيته، الأمر الذى جعله لا يتوقف عند ميزات عبد الناصر عند موته المفاجئ فى سبتمبر ١٩٧٠، ولا يهتم حتى بمعنى موته أثناء محاولته المضنية إنقاذ الفلسطينيين فى صدامهم مع الحكم الأردنى، فجاءت قصيدة «لا وقت للبكاء» حاسمة، دالة بتجاهل حضور الزعيم القائد، والتركيز بدل العلم المُنَكَّس على سرادق العزاء على العلم المُنَكَّس فى الشاطئ الآخر من قناة السويس، والأبناء يستشهدون كى يقيموه على تبَّة، وغير بعيد عنه العلم المنسوج من خيام اللاجئين للعراء، ملقى فى الثرى، ينهش فيه الدود واليهود. ويأتى هذا المقطع الجارح:

الشمس (هذه التى تأتى من الشرق على استحياء)
كيف تُرى تَمُرُّ فوق الضفة الأخرى
ولا تجيء مُطْفَأه؟
والنسمة التى تَمُرُّ فى هبوبها على مخيَّم الأعداء
كيف تُرى نشُمُّها .. فلا تسد الأنف؟
أو تحترق الرئهْ؟
وهذه الخرائط التى صارت بها سيناء
عبريَّة الأسماء

كيف نراها دون أن يصيبنا العمى؟
والعارُ .. من أمتنا المُجَزّأه؟

هكذا، تخلَّص أمل من رثاء جمال عبد الناصر، واستعاد التاريخ، واستخلص مغزاه الذى يفرض الفجر بعد الظلمة، خصوصا حين تأتى إرادة المقاومة بصبيحة الغد المنتصر المأمول، فيأتى صيف كثيف الوهج، ترتج فيه المدن التى لا ترتج، فتسقط نجمة داوود إلى التراب فوق حائط المبكى، وتسطع راية العقاب، صقر قريش، فى الأوج الصاعد نحو الشمس.

والطريف أن الكثيرين لم يلتفتوا إلى معنى أن تكون مرثية عبدالناصر متجاهلة الحديث عن عبد الناصر، ولكنى كنت أعرف موقف أمل من عبد الناصر، وهو الموقف الذى أظهره فى سفور جارح لم أحتمله فى قصيدة «خطاب تاريخى على قبر صلاح الدين». والمقصود عبد الناصر الذى استعارت له القصيدة اسم صلاح الدين على سبيل التورية أو التقية. ولذلك كانت الإشارة إلى عدم تاريخية الخطاب مقصودة، كأنها قرينة لفظية، يستخدمها الشاعر لتنبيه القارئ، ومن ثم لفت انتباهه إلى الاسم المضمر أو المعنى المقصود، وراء الاسم المعلن والمعنى الظاهر. ويمضى الخطاب غير التاريخى على قبر صلاح الدين (عبد الناصر) على النحو التالى :

ها أنت تسترخى أخيرا ..

فوداعا

يا صلاح الدين

يا أيُّها الطبلُ البدائىُّ الذى تَرَاقَصَ الموتى

على إيقاعه المجنونِ.

يا قارب الفلِّين

للعرب الغرقى الذين شَتَّتَتْهم سفن القراصنة

وأدركتهم لعنة الفراعنة

صارت لهم «حطِّين»

تميمة الطفل وإكسير الغد العنِّين

(جبل التوباد حياك الحيا)

(وسقى الله ثرانا الأجنبى)

وكنت أرى فى هذه القصيدة قسوة جارحة، وعدم إنصاف كامل، واختلفنا، وتجادلنا، وظل على رأيه فى عبد الناصر، وظللت على رأيى الذى لم أتنازل عنه. صحيح كنت أتفق معه فى مسألة الديكتاتورية وقمع الرأى المخالف، ولكنى كنت - ولا أزال - على النقيض منه فى تقدير الدور التاريخى لعبد الناصر، الدور الذى اقترن بالقضاء على الاستعمار فى الوطن العربى والعالم الثالث، واستهلال مشروع قومى لم يُصَبْ بالعطب

إلا لقيامه على أكتاف الذين لم يؤمنوا به، والذين لم يؤمنوا بقيمتى الحرية والعدل حقا.

ورغم ذلك ظل الودّ قائما، والمحبة ثابتة. ولعل اختلافاتنا كانت تثرى صداقتنا، وتقيمها على أسس متينة، وظللت أناقشه فى شعره بخاصة، وحول الشعر بعامة حتى فى السنوات التى انحبس فيها الإبداع بعد « العهد الآتى». ولكن لوامعه عاودت الظهور فى المحاولة التى لم تكتمل «أقوال جديدة عن حرب البسوس». وكان ذلك بسبب المرض الذى بدأ هجماته الأولى فى سبتمبر ١٩٧٩، وهجمته الثانية فى مارس ١٩٨٠، وهجمته الثالثة والقاضية فى فبراير ١٩٨٨، فدخل أمل إلى معهد السرطان، وبدأ يكتب شعرا عن العالم المحيط به، عالم الموت الذى تخلل كل شيء، حتى الزهور التى كنا نحملها إليه فى غرفته:

كل باقةْ
بين إغماءة وإفاقهْ
تتنفس مثلى- بالكاد- ثانيةً.. ثانيةً
وعلى صدرها حَمَلَتْ- راضيةً
اسم قاتلها فى بطاقه!

* * *

وغير بعيد عن باقات الزهور التى حملت رائحة الموت، وغدت علامة عليه، كان اللون الأبيض، ذلك اللون الذى جعله أمل موضوعا لقصيدته «ضد من؟». تلك القصيدة التى استهل بها

شعره فى الغرفة رقم(٨) فى الدور السابع فى المعهد القومى للأورام، آخر غرف المستشفيات التى عاش فيها. وابتدأها بقوله:

فى غرف العمليات
كان نقاب الأطباء أبيض،
لون المعاطف أبيض،
تاج الحكيمات أبيض، أردية الراهبات،
الملاءات،
لون الأسرّة، أربطة الشاش والقطن،
قرص المنوم، أنبوبة المصل،
كوب اللبن.
كل هذا يشيع بقلبى الوهن.
كل هذا البياض يذكّرنى بالكفن.

ولا أستطيع معاودة هذه القصيدة إلى اليوم إلا وينتابنى حال من الحزن يعيدنى إلى أيام مرض أمل. لكن عقل الناقد الذى يتذرّع بالحياد، أو يحتمى به، سرعان ما يأخذنى من تداعيات الأسى، ويدفعنى إلى ملاحظة اللون، بل ملاحظة العين التى التفتت إلى اللون، ولم تكف عن التحديق حتى فى المستشفى، فكان كل شئ تتحدث عنه يقع فى مجالها البصرى: منظر سلال الزهور التى كان يلمحها بين إغفاءة وإفاقة، وعلى كل باقة اسم مرسلها فى بطاقة، السرير الذى كان ينام عليه فى قصيدة

السرير، الموت الذى تخيله يجلس كالطفل فى الميادين، يطلق نبلته بالحصى فيصيب بها من يصيب من السابلة. هذه العين المحدقة هى التى التقطت اللون الأبيض وثبتته فى الدلالة التى تشيع فى القلب الوهن، أو تبعث فى النفس تداعيات الكفن. أقصد إلى تلك التداعيات القديمة التى ظهرت للمرة الأولى فى شعر أمل، خلال مرثيته التى كتبها بعد وفاة محمود حسن إسماعيل سنة ١٩٨٠، بعد أن كان السرطان قد عرف طريقه إلى جسده، فإذا به يقول فى المرثية:

هذا هو العالم المتبقى لنا: إنه الصمتُ
والذكرياتُ، السوادُ هو الأهلُ والبيت:
إن البياض الوحيَد الذى نرتجيه
البياض الوحيدَ الذى نتوحّد فيه:
بياضُ الكفن

لكن هذا البياض يذكرنى بأمل، الآن، فى سريره، وهو جالس يتحدث، أو يقرأ، أو يشاغب، محاطا بالذين أحبّوه. ترعاه عبلة التى أحالت جدران الغرفة إلى معرض لما كُتِبَ عن أمل، وبخاصة ما كتبه يوسف إدريس فى جريدة الأهرام، وللقصائد التى نشرها فى مرضه، ولتحيات الأحبة على البعد. ولم ينقطع الأصدقاء عن هذه الغرفة، كما لم تنقطع ابتسامته المشاكسة، فقد كان لا يكف عن السخرية والمقاومة. يندفع فى حماسة عندما

يسمح الأطباء أن نصحبه فى إجازة لساعات معدودة خارج المستشفى. كان يصر على أن نذهب إلى قلب المدينة - القاهرة العجوز التى عشقها فامتلكها بحدقتى عينيه وطبلتى أذنيه فى قصائده. كان لا يستطيع أن يقاوم جاذبية الإحساس السمعى والبصرى وهو يصافح صور هذه المدينة التى تفترش قصائده وتتجسد بها، بعد أن عرفها وتعرف كل خباياها وأسرارها:

عرفت هذه المدينة

سكرت فى حاناتها

جرحت فى مشاحناتها

صاحبت موسيقارها العجوز فى تواشيح الغناء

كثافة الإحساس السمعى البصرى خاصية أساسية فى شعره. البنية الموسيقية بارزة الإيقاع، مقفلة المقاطع، تترجع فى أنساق دائرية للبداية التى تحدد النهاية، والنهاية حاسمة، تسعى إلى ترك أثر لا يمكن نسيانه. القافية طاغية الحضور. التوازى بين الأسطر لايقل عن التقفية الداخلية. والعلاقات الصوتية بين الكلمات لاتقل أهمية عن التسجيع والجناس. العلاقات الدلالية لاتنفجر فى صور فوق واقعية، فالأنساق الصوتية العقلانية تحكم كل شئ، وتضغط على التفجر المتدافع للدلالة فى انضباط الإيقاع، فى موازاة العناصر البلاغية التى انطوت على كثافة الإحساس السمعى والبصرى. كأن القصيدة لاتكف عن تذكير

الأذن بحضور حاستها، وتذكير القارئ أن متعة الاستماع إلى أصوات الإيقاع لا تقل أهمية عن متعة الاندماج فى ترابطاتها الدلالية السمعية والبصرية على السواء.

يندر أن تمتد الأسطر - الأبيات فى قصيدة أمل دون أن تنقسم انقساما لافتا بين دلالات السمع والنظر، فالعين لاتكف عن النظر، والأذن لاتكف عن السمع، بل عن استراق السمع. أتذكر:

عينا القطة تنكمشان
فيدق الجرس الخامسة صباحا
أتحسس ذقنى النابتة.. الطافحة بثوراً وجراحا
(أتسمع خطو الجارة فوق السقف
وهى تعد لساكن غرفتها
الحمّام اليومى ..!)
دفء الأغطية، خرير الصنبور
خشخشة المذياع، عذوبة جسدى المبهور
(والخطو المتردد فوقى ليس يكف)
لكنى فى دقة بائعة الألبان:
تتوقف فى فكى .. فرشاة الأسنان

كل شئ فى الأسطر السابقة ينبئ عن سيطرة حاسة البصر التى تتضافر مع حاسة السمع فتمتد من عينىّ القطة، وتمضى مع الذقن الطافحة بثوراً، خطو الجارة، السقف، الحمّام

اليومى، خشخشة المذياع، خرير الصنبور، الخطو المتردد، دقة بائعة الألبان، فلا نغادر الصور البصرية التى نسمعها، وتدفعنا إلى التحديق فيها، والانتباه لعلاقاتها، حتى تلك التى لا تفلت دفء الأغطية وعذوبة الجسد تحتها.

ولم تكن عينا أمل تَقْصُرَانِ مجالها على المشاهد المغلقة فى الغرف، بل تحدّق فى الشوارع، ملتقطة ملامح المدن التى عرفها، القاهرة والإسكندرية والسويس، وحفظت ذاكرته تفاصيلها البصرية التى تضافرت مع خياله السمعى فى بناء صور قصائده، فلم تفلت العناصر التى تلمحها العين أو تسمعها الأذن على هذا النحو من التقطيع المشهدى الذى يجمع الأضداد:

نافورة حمراء

طفلٌ يبيع الفل بين العربات

مقتولة تنتظر السيارة البيضاء

كلبٌ يحك أنفه على عمود النور

مقهى، ومذياع، ونرد صاخب، وطاولات

ألوية ملويّة الأعناق فوق الساريات

أندية ليلية

كتابة ضوئية

الصحف الدامية العنوان .. بيض الصفحات

حوائط، وملصقات

تدعو لرؤية الأب الجالس فوق الشجرة

والثورة المنتصرة!

ولا تنفى كثافة الإحساس السمعى والبصرى حضور غيرهما من الإحساسات اللمسية والشمية والذوقية، ولكن يظل للسمع والبصر معا أولوية خاصة، أولوية ترتد من القصيدة إلى صانعها. تتضافرُ مع انغماسه الحسى فى حياة المدنية العنيفة التى كان يحياها: صخب التجارب، تنافر المشاهد، عنف الأحداث، مبدأ الرغبة الذى كان ينتزع حريته قسرا من مبدأ الواقع، فالقاهرة المتعارضة التى تربك العين اللماحة والأذن المرهفة كانت جنة أمل دنقل المشتهاة وجحيمه الذى لم يفر منه شعره قط.

ولذلك، كان يندفع من سريره، تفترش البسمة الحماسية وجهه النحيل كله، تتوتر عروق رقبته، تتوقد عيناه، تنتصب أذناه، ونحن فى طريقنا إلى قلب القاهرة، حبيبته التى كان يتشرب حضورها فى الساعات، أو حتى الأيام، التى كان يغادر فيها الفراش، فى أوقات الراحة التى كانت تفرضها قواعد العلاج الكيميائى والإشعاعى من السرطان اللعين الذى انتشر فى كل جسده. أتذكر، الآن، اندفاعته من السُرير، كما أتذكر شعره، ضحكاته، تعليقاته، سخريته من الجميع، رفضه أن نساعده فى السير، جسده النحيل الذى أخذ يزداد نحولا وجفافا، إصراره على أن يدب على عصاه، وحده دون عون من أحد، بعد أن خانته

ساقه التى تيبست من طول فترة المرض، ولم يفلح العلاج الطبيعى فى إصلاح حالها.

ونخرج من باب المعهد القومى للأمراض، وهو يندفع بيننا، ونمضى إلى وسط المدينة، قلبها الذى التصق به، وحفظ شوارعه شارعا شارعا، وتفاصيل محلاته واحدا واحداً، واختزن روائحه وأصواته وأضواءه وإشارات مروره. ونظل نسهر إلى ما بعد منتصف الليل بكثير، ونعود على مهل ليتمتع بمشاهد الشوارع الخالية، ويحدثنا عن جمال القاهرة بعد منتصف الليل، ونحن نقترب من الفجر، ويتطلع إلى المصابيح التى تفرش ضوءها على إسفلت الشواع الخالية، فأتذكر - دون أن أقول - مشهد الشوارع التى وصفها فى «سفر ألف دال» وأكاد أسمعه، وهو ينشدنى ذلك المقطع للمرة الأولى:

الشوارع فى آخر الليل .. آه

أرامل متشحات ينهنهن في عتبات القبور - البيوت

قطرة .. قطرة .. تتساقط أدمعهن مصابيح ذابلة

تتشبث فى وجنة الليل ثم .. تموت

... ...

الشوارع فى آخر الليل .. آه

خيوط من العنكبوت

والمصابيح - تلك الفراشات - عالقة فى مخالبها

تتلوى .. فتعصرها، ثم تتحلّ شيئا فشيئا
فتمتص من دمها قطرة .. قطرة
فالمصابيح توت!
... ...
الشوارع فى آخر الليل .. آه
أفاع تنام على راحة القمر الأبدىِّ الصَّموت
لمعان الجلود المفضضة المستطيلة يغدو مصابيحَ
مسمومة الضوء يغفو بداخلها الموتُ،
حتى إذا غرب القمرُ: انطفأت
وغلى فى شرايينها السمٌّ
تنزفه قطرةً .. قطرةً .. فى السكون المميتْ

وأظل صامتا، مستغرقا فى تداعيات ما أتذكر، ألمح الموت فى مشهد الشوارع التى وصفها، وكأنه يرى الموت فى التفافها على المدينة التى تبدو غارقة فى انكسارها. وأستغرق فى صمتى، إلى أن يُخرجنى منه بسؤال مستفز، أو تعليق ساخر، فأعود إليه وأبعد الأفاعى التى تنام على راحة القمر الأبدى، ونستأنف الحوار، والمرح، والتعليقات، والنميمة، إلى أن نصل إلى معهد الأورام القومى، وأساعده على الخروج من سيارتى المتهالكة، ويتركنى، ومعه عبلة التى ظلّت إلى جواره، رفيقه الضرّاء والسراء.

* * *

سنوات طويلة مضت على ذلك كله. دارت الأرض مرات ومرات، ولم يبق شئ على حاله. حين فَارَقَنا، كان الوطن العربى كله يردد أصداء قصيدته «الوصايا العشر» بلازمتها الاستهلالية «لا تصالح». كان العرب وقتها مؤرقين بقضية الصلح مع اسرائيل، ثائرين على من فكر فيه واقترفه. الآن، دارت الأرض واستدارت، ثم دارت واستدارت، وانتقلنا من صراع الشرق والغرب والصراع العسكرى الإسرائيلى إلى النظام العالمى الجديد، وإلى السلام مع إسرائيل، ومؤتمر مدريد، واتفاقية أوسلو، وقيام السلطة الفلسطينية فى غزة والضفة الغربية، ثم صراع الإخوة الأعداء، ومن صراع الإخوة الأعداء إلى صراع التنوير والإظلام. وانتقلنا من ذلك إلى أحداث الحادى عشر من سبتمبر، واستغلال إسرائيل الحملة الدولية على الإرهاب كى تمارس هى الإرهاب، وتقضى نهائيا على روح المقاومة الفلسطينية، وينتهى بها الصلف إلى حبس ياسر عرفات فى مقره لأكثر من شهر، بينما تذبح هى الأبرياء وتنسف المخيمات، والرئيس الأمريكى يصادق على ما تفعله، مشتركا معها فى كذبة مكافحة الإرهاب. كل ذلك وحكامنا لا يزالون يتحدثون عن تمسكهم بالسلام، ويعلنون ليل نهار حرصهم على السلام المهين.

ألا يدفع ذلك كله إلى تذكر شعر أمل دنقل المتوهج بمشاعر الرفض؟! ترك لنا وصيته الشهيرة «لا تصالح». ولكننا

صالحنا، ونلنا ما استحققنا. رحمه الله. كان شغوفا أن يواكب شعره الأحداث القومية: ألم يطلق على ديوانه الثانى عنوان «تعليق على ما حدث»؟! وهل فارق إيقاعنا إيقاع «تعليق على ما حدث» حتى لو دخلنا فى أزمنة اغتربت بنا؟ ترى هل يجرؤ أحد، فى هذه الأيام، أن ينشر قصائد رفض كقصائد أمل التى كانت تتسم لغتها بالجرأة وحَدِّية التمرد وجذرية الثورة؟ اختلف الزمن، وتغيرت النغمة، واستبدلنا لغة بلغة، لكن بقى سؤال أمل:

من يجرؤ أن يضع الجرس الأول فى عنق القطة؟

حاول أمل دنقل أن يضع الجرس فى عنق القط الشرس. لم يَخَفْ من وجـهـه المتخفى تحت قناع النفط، أو من وجـهـه المستور وراء قناع قيصر، أو تحت قبعة أمريكية. استْرَقَ السمع إلى كل شئ حتى إلى من يجُدن الهوى بلسان الخليج، وتابعت عيناه حتى بطون الفتيات فى زيارات أعمامهن إلى العائلة. واختار الكتابة التى تفضح كل شئ، وكتب: فليكن العقل فى الأرض تصغى إلى صوته المطمئن، وليكن العدل فى الأرض، لكن العقل لم يكن، أصبح مغتربا يتسوّل، تسحب منه الحكومات جنسية الوطنى، وأصبح العدل موتا وميزانه البندقية، وملكا لمن جلسوا فوق عرض الجماجم بالطيلسان – الكفن.

ولم يحتمل. انفجر موتا فى عامه الثالث والأربعين بعد أن أدرك ما أدرك، فكتب: قبل أن ينفجر موتا: إن الناس سواسية –

في الذل- كأسنان المشط، وإن الوطن الذى نعيشه هو الأرض التى ما وعد الله بها:

من خرجوا من صلبها
وانغرسوا فى تربها
وانطرحوا فى حبها
مستشهدين.

كان يأمل - مثل صلاح عبد الصبور - أن تحمل كلماته الريح السواحة، أن تصافح فؤادا ظمآنا من أفئدة وجوه الأمة، تهديه إن ولى الأمر، فيوفق بين القدرة والفكرة وبين الحكمة والفعل. وكان يزيد على صلاح عبد الصبور بإيمانه بالشعب وبالفقراء، وإيمانه بالعنف الذى لابد أن يصحب الرفض الذى يأتى بالثورة الجذرية التى انتظرها. ولكن الانتظار طال. واكتشف أمل - ما اكتشفه صلاح عبدالصبور - أنه يعيش فى انتظار عقيم، وأنه صار أشبه بالخيل التى صارت ناسا تسير إلى هوة الصمت، فتوقف قلبه الذى نسجته الجروح، والذى لعنته الشروح، ورقد فوق بقايا المدينة التى بادلها الحب والعداء.

* * *

أتذكر الليلة التى توقف فيها هذا القلب. ظللت متيقظا طوال الليل، أذنى معلقة إلى الهاتف، وقلبى يحوم حول السرير الذى يرقد فيه، ترعاه أعين عبلة الزوجة التى تحملت عذاب المرض

بإيمان وصبر، وأنس أخيه. في الغرفة رقم (٨). وكان ذهني لايكف عن التفكير في الوصية التي أوصاني بها في صباح التاسع عشر من شهر مايو. ذهبت إليه في الصباح. ابتسم حين رآني. وطلب من زوجته وأخيه أن يغادرا الغرفة. وقال لي أريد أن أبلغك بما أريد أن تفعله عند موتي. قلت له: كف عن هذا الكلام. قال: كف أنت عن رومانسيتك واستمع لي. أنا أعرف أن النهاية قادمة. وحدثني عن النقود التي يضعها تحت وسادته، والتي لابد أن أنفقها على سفر أصدقائه الذين سيصاحبون جثمانه على الطائرة إلى أقصى الجنوب. لابد أن يسافروا معي بالطائرة حتى لايتعبوا. ولابد أن أدفن في قبر أبي. لا تجعل أحداً من هؤلاء الأصحاب، ولا أنت، ينفق على جنازتي مليما. لابد أن أتكفل أنا بنفقات موتي. هل تعدني؟ وعدته. ولم أكن أملك سوى ذلك أمام نبرات صوته الحاسمة المرتعشة التي لم تترك لي مجالا للكلام أو حتى التعقيب. ومر اليوم واليوم الذي بعده وظهرت علامات الانهيار الكامل.

لكنه قبل أن ينهار، طلب من عبد الرحمن الأبنودي أن يحضر إليه تسجيل الأغنية التي غنّاها له محمد قنديل، وكان مطلعها:

يا ناعسة لا لا لا لا

خلصت مني القواله

والسهم اللى رمانى

هالكنى لا محاله

وظل يعاود الاستماع إليها فى استغراق غريب، كما لو كانت كلمات الأغنية تفتح فى وعيه الطريق إلى النهاية التى سرعان ما اقتحمته، فكانت بداية النهاية، وتجسيد معنى السهم المهلك لا محالة. وجاءت بداية النهاية مع الغيبوبة المتقطعة، وسكون الغرفة الذى لم يقطعه سوى أنفاسه التى ازدادت وهنا على وهن، وصوت الأغنية التى غدت علامة الموت. وتركته فى ليل اليوم الأخير، بعد أن حسبناه نائما، فى رعاية حارسيه الحانيين: عبلة وأنس. ونمت ساعات، لأستيقظ فى السابعة من صباح الحادى والعشرين من مايو، بعد أن ارتفع صوت جرس الهاتف الذى استمر فى رنينه الملحاح. ورفعت السماعة. كان صوت أنس يبكى وفاة أخيه. هرعت إلى المستشفى. وجاء الأصدقاء الحميمون. كنا جاهزين للنهاية التى أَعَدَّنا لها. أتذكر من كانوا حوله، وأقول لنفسى: ما أكثر الغائبين; عبد المحسن بدر، ولويس عوض، ويوسف إدريس .. القائمة طويلة.. محزنة:

كل الأحبة يرتحلون

فترحل شيئا فشيئا من العين ألفةُ هذا الوطـــنْ

نتغرب فى الأرض، نصبح أغربة فى التأبـــين

ننعى زهورَ البساتـــين.

سافرنا بالطائرة كما طلب تماما. تولى عبدالرحمن الأبنودى قيادتنا إلى أن وصلنا الديار التى شهدت نشأة الثلاثة الذين قدموا إلى القاهرة معا: عبدالرحمن الأبنودى، ويحيى الطاهر عبد الله، وأمل دنقل. وحين كنا نقترب بالجنازة من قبر أبيه (كان مدرسا للغة العربية. ورث الابن عنه إحساسه اللغوى وسلامته التعبيرية وذاكرته الحافظة) تذكرت قصيدة «الجنوبى» آخر ما كتب فى الغرفة رقم (٨). دمعت عيناى حين قرأتها، لأنها كانت تجسِّد رؤيا النهاية، وتحمل آخر أقنعة الآتى من أقاصى الجنوب. وكما تفعل الذاكرة فى اللحظات الأخيرة، تستدير القصيدة من لحظة النهاية إلى لحظة البداية فيما يشبه الدائرة. ولا شئ بين البداية والنهاية سوى الموت. البداية كانت موت الأب، وتذكر الطريق إلى قبره، وموت الأخت الصغيرة ذات العامين. وبعد ذلك لاتخلف الذاكرة سوى صدى الأسماء التى تستبقيها فى أعمدة النعى. الوجه الأول (سيد الشرنوبى صديق مشترك لنا. عرفه أمل فى السويس. وزاملنى فى قسم اللغة العربية) خاض حربين (٥٦، ٧٣) لم ينخدش فيهما، ولكنه مات من التخدير فى عملية جراحية لمعالجة احتقان اللوزتين. الوجه الثانى أومأ به أمل إلى صديق أتى معه من الجنوب، لكنه مات معنويا فى نظره. وكان الوجه الثالث الحميم والأخير وجه يحيى الطاهر عبدالله (أبو أسماء ابنته التى تبناها عبدالرحمن الأبنودى بعد وفاة يحيى، ورعتها عطيات الأبنودى رعاية أم حنون) قرين أمل

الذى سبقه إلى الرحيل. ولاشئ بعد هذه الأوجه الغائبة سوى الموت، يأتى رسوله سائلا: هل تريد قليلا من الصبر؟ وتأتى الإجابة:

- لا

فالجنوبى يا سيدى

يشتهى أن يكون الذى لم يكنه

يشتهى أن يلاقى اثنتين:

الحقيقة - والأوجه الغائبة

ومضى أمل إلى الأوجه الغائبة. ووصل إلى الحقيقة التى اشتهاها. وسرنا فى الجنازة. ما بين منازل القرية النائية فى أقاصى الجنوب والمقابر التى تبعد عنها، وأودعناه، كما طلب، قبر أبيه، يرقد إلى جواره بعد أن اشتهى أن يكون الذى لم يكنه. وعدنا إلى القاهرة.. دون أمل.

الفهرس

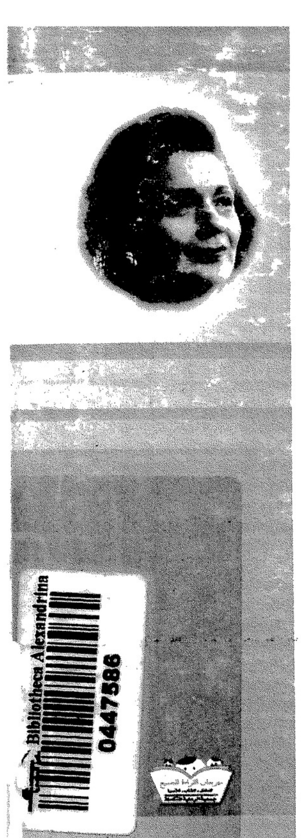
* مشروع أحمد حجازى

* عن أمل دنقل

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٠٠٩٢ / ٢٠٠٢

I.S.B.N . 977 - 01 - 7826 - 8



وفى عامها التاسع أصبحت مكتبة الأسرة واحدة من أهم ركائز التنمية الثقافية فى مصر والتى هى أساس أى تنمية اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية فالثقافة هى البنية التحتية لأى مشروعات تنموية لأنها تعمل على بناء المجتمع وترسيخ قيمه وتراثه الثقافى حماية من تداخل الثقافات الأخرى وقد استطاعت مكتبة الأسرة بما تصدره من كتب قيمة بأسعار فى متناول الجميع وأن تصبح جزءاً هاماً من اهتمامهم العام.

ومنذ العام ٢٠٠٠ دخلت مكتبة الأسرة مرحلة النشر الثقيل. بنشر الموسوعات بعد أن أشرق نور المعرفة فى كل بيت مصرى تقريباً بحوالى أكثر من ٤٠ مليون نسخة كتاب صدرت على مدى الأعوام الماضية. بحيث أصبح نشر الموسوعات ضرورة لاكتمال المنظومة التى أصبحت تمثل قاعدة أساسية للتنمية الشاملة فى مصر لا يمكن الاستغناء عنها فى خضم عصر المعرفة والمعلوماتية. وهى العلامة الفارقة بين الأمم النامية والمتحضرة.

سوزان مبارك

مهرجان القراءة للجميع .. مكتبة الأسرة ٢٠٠٢ مهرجان القراءة للجميع .. مكتبة الأسرة ٢٠٠٢

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الثمن ٤٠٠ قرش